A
000 453 028
3
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY

CORRADO RICCI

ROMA

(VISIONI E FIGURE)

A. F. FORMIGGINI EDITORE IN ROMA
MCMXIX

PROPRIETÀ LETTERARIA

I diritti di traduzione sono riservati per tutti i paesi

Nella filigrana di ogni foglio deve essere visibile
l' impresa editoriale.

DITTA L. BORDANDINI - FORLÌ

Art
Library
DG
806
R35r

ROMA

1285153

ROMA

Se non si profonda nei secoli quanto l'Egitto e se non assurge, con la sua visione, agli splendori ellenici, narra però una storia interminata di conquiste e di trionfi: un succedersi di vigorose civiltà e di forze animatrici, che si rivelano nei monumenti, nella storia, nei poemi, nelle sue strade lanciate verso tutte le parti del mondo, nelle sue monete che affaticano il conio da due millenni, nelle sue leggi che al vivere civile dànno ancora sicurezza e norma.

« Tutto che al mondo è civile, grande, augusto, egli è romano ancora » disse il nostro poeta, e giova ripetere. Quel pastore che si fermò primo sul colle, che poi fu il Palatino, e ne ruppe i silenzi co' suoi gridi e con lo schianto dei tronchi; quel primo fondatore della ruvida ròcca; quei primi costruttori di mura e di capanne, che portavano i loro morti nella solinga valle dove poi sorse il Foro splendido e rumoroso, pensaron essi quale poderosa quercia sarebbe cresciuta dal picciol seme gettato?

Ma, intorno alla quercia, la natura si svolgeva con singolar favore; e, com'essa fu alta e robusta, alcune ragioni di quel singolare favore intravide Livio: il fiume onde i facili trasporti; il mare vicino quanto importava al commercio, lontano quanto occorreva alla sicurezza; il luogo in mezzo alle regioni d'Italia, quasi equidistante dall'Alpi e dal Peloro. Ma d'altre fortune tacque lo storico: radi e non distruggitori i terremoti; non arsure spossanti d'estate; non geli e nevi opprimenti d'inverno; non frequenza di venti e d'uragani impetuosi: invece, dolcezza di clima e fiumi d'acqua limpida e sana, da quattordici sorgenti a lei condotta

dal giorno che Appio Claudio le portò la prima fresca onda prenestina, di cui egli cieco ascoltò il suono ma non vide il giocondo sfolgorìo.

Quanta folla di eventi e di figure, da quelli che la leggenda avvolge ne' suoi veli iridescenti a quelli che la storia illumina di luce sinistra od abbagliante! La città cresce come il suo dominio e include altri colli nel cerchio col quale la cinge Servio Tullio; e s'amplia ancora, s'amplia con foga irrefrenabile dilagando con le abitazioni, coi templi, con gli edifici pubblici per la campagna circostante sino a che Aureliano la fascia ancora di mura e di torri. Dal ciclo dei Re conquistatori alla Repubblica austera ed eroica che dall'umiliazione di Cartagine assurge con l'armi e le leggi al dominio del mondo e dalle vittorie greco-asiatiche attinge il senso e il bisogno della bellezza artistica; dalla Repubblica all'Impero che con Augusto segna le linee perfette del supremo potere e si affatica, tra colpe insuperate e virtù magnifiche, a far di Roma un miracolo di grandiosità e di splendore, è tutto un succedersi, un incalzarsi, un accavallarsi di cose, che avvincono inesorabilmente l'anima del poeta, dell'artista, dello storico, del filosofo cui nessuno è maggior argomento a meditare sulle grandezze e sulle ruine umane.

« Or dov'è il suono
di que' popoli antichi? or dov'è il grido
de' nostri avi famosi e il grande impero
di quella Roma, e l'armi e il fragorìo
che n'andò per la terra e l'Oceàno? »

Ma Roma, benchè vinta e depressa, bersaglio al vilipendio e alle ire accumulatesi nei cuori dei barbari debellati, si risolleva ancora e, divenuta capitale d'una nuova fede, afferra lo scettro ideale del mondo, e si lancia ancora, più venerata che temuta, verso una strada che ha per termini altri secoli. Il nuovo dominio morale, congiunto al ricordo dell'antica potenza, la fa parere a tutte le genti come de-

signata, per supremo volere, a reggere i destini del genere umano, a illuminare nelle tenebre, a sollevare negli abbattimenti, a incuorare nei terrori, a riunire nei disordini, capitale sempre e patria comune per le anime, quand'anche non più pel diritto e per la spada. Sì che, integrato l'impero occidentale, i nuovi imperatori vogliono riunirsi alla serie di quelli di Roma con anella di ferro, che Carlo Magno ritiene trasmesse dai despoti di Bisanzio.

Onde, quando l'Italia si avventa animosa verso una vita nuova d'ideali e d'arte, gli auspici sono tratti da Roma. Il giubileo di Bonifacio è sulla soglia del trecento punto di partenza alle cronache del Villani e al poema di Dante Alighieri, il quale tra i torbidi conflitti « *di quei che un muro ed una fossa serra,* » risente il fascino politico di Roma; ne invoca (esempio d'ordine e di pace) l'antico istituto monarchico; ne proclama (solo e sicuro rimedio alle discordie) l'universale potenza.

« O fior d'ogni città, donna del mondo,
o degna imperïosa monarchia »

l'acclama il Boccaccio, mentre Francesco Petrarca, immerso nei ricordi, le chiede l'allòro come « alla capitale del mondo, alla regina delle città » e Cola di Rienzo, inseguendo i fantasmi degli antichi eroi, penetra tra le minacciose ruine e per primo le indaga e le interroga, leggendo le iscrizioni, scrutando le corrose monete, dando un nome alle statue e ai ruderi: patriarca commosso d'un' archeologia, che gli agitava del pari e mente e cuore, parendo a lui che tutto il mondo antico insorgesse, vivo e furente, contro la miseria e la viltà de' suoi tempi.

Così s'avanzava il Rinascimento: Rinascimento che fu sostanzialmente letterario, artistico e archeologico; non osiam dire politico, chè la politica fu allora come il Cerbero dantesco « fiera crudele e diversa » e condusse al servaggio d'Italia.

Ma, oramai, il mondo classico è ferventemente contemplato. Gli umanisti ne risvegliano il pensiero e, col pensiero, il costume; gli artisti di tutta Italia, e anche di fuori, accorrono in Roma, ne misurano gli edifici, ne copiano le forti e fastose membra, ne cercano gli ornamenti pur brancolando tra le latebre dei sepolti palazzi e delle terme.

E dallo stato presente si risaliva all'antico con la *Roma instaurata* di Flavio Biondo, e dall'antico si tornava al presente con le opere di Nicolò V, di Pio II, di papa Barbo; e l'antico e il presente si fondevano oramai, in concordia di forme, su quel suolo che male aveva tollerata la nordica ogiva. Con le braccia poderose il Foro d'Augusto alzava al cielo (quasi possente avo la giovine e fiorente nipote) la loggia del Priorato di Rodi.

O Roma, gloriosa ancora, gloriosa sempre! Leon Battista Alberti attinge da' tuoi templi il nerbo delle linee che porta nell'Italia superiore; tu diventi la scuola d'ogni architetto e d'ogni costruttore: Bramante, Baldassarre Peruzzi, i Sangallo, Michelangelo sono i tuoi nuovi adoratori. Anche i pittori s'affollano in te e ti amano; ti studiano, ti ritraggono in ogni parte e riproducono i tuoi monumenti nel fondo dei loro dipinti. Tutti, lasciando la patria, vengono a te con la riverenza degli antichi romei, a te meta eterna di devoti pellegrinaggi. E tale amore, tale passione d'indagine è arte ad un tempo ed archeologia, tanto che Leon X chiama, a sovrintendere alle antichità e agli scavi di Roma, il più eletto e sensibile degli artisti, Raffaello.

E Roma, madre benefica e feconda, quasi per lieta riconoscenza, esprime dal suo seno mirabili creature d'arte. Come si scopre il Laocoonte « tutta la città, scrive un contemporaneo, di giorno e di notte concorre a quella casa, chè sembra il Giubileo. » Si comincia quindi a scavare con la fede e lo scopo di rinvenire altre scolture; e le case dei patrizi e dei cardinali vanno ornandosi di statue e di frammenti. L'anima popolare guarda attonita questa risurrezione

Foro Romano

dei vetusti simulacri, e tutto riveste di fantasie e di leggende.

Intanto una nuova serie di *mirabilia* s'eleva dal suolo di Roma; sorgono d'ogni parte palazzi e chiese; una turba sollecita d'artisti lotta in nobile gara dentro la Sistina: Luca da Cortona fiero e rude, presso il nobile e composto Ghirlandaio; Pietro Perugino, che ha l'arte, se non l'anima, piena di sentimento religioso, presso l'agile e pagano Botticelli. Poi, sull'opera loro, si curva la vòlta di Michelangelo, terribile poema evocatore d'antiche tragedie, quasi a minacciare o a deprecar le nuove che s'addensano sulla misera Italia; e la bellezza dell'arte di Raffaello si vela di mestizia nella *Disputa del Sacramento* e nel *Miracolo di Bolsena*, dove l'ostia di Dio, come il paese in guerra, goccia di sangue.

Nè la grande opera di ricostruzione edilizia cessa mentre la Riforma combatte contro Roma papale. S'inférvora quasi, e il Sangallo, il Buonarroti, il Vignola gettano le basi di quel prodigioso e grandioso barocco che, tuonando in armonia con l'antico aspetto, procura alla città il nuovo aspetto che le manterrà, per altri due secoli, il predominio artistico: predominio ben ragionevole quando muoveva dalla magnificenza de' suoi curvi colonnati, delle sue interminabili scalee, delle sue fontane piene di iridi e di fragori; de' suoi giardini pensili e de' suoi parchi pieni d'ombra e di poesia, dove le statue antiche sogguardano attonite come appena rideste da un sonno di secoli.

Poi, come l'arte si tramuta, essa si ricongiunge ancora all' archeologia con Giambattista Piranesi, con Raffaello Mengs e con Antonio Canova, condotti a più sicura notizia dell'antichità da quel miracolo d'equilibrio di sapere, di gusto, di fresco entusiasmo che fu Giovanni Gioacchino Winckelmann « araldo dell'arte e della storia », fondatore dell'archeologia scientifica, qui, in Roma, sul colle capitolino. E Roma, rinovellata ancora, dopo che il cuore e il sangue

d'Italia la vollero capitale, avvincendo la fede di Dante a quella di Mazzini, la spada di Belisario a quella di Garibaldi, la quercia d'Augusto a quella di Vittorio, vede anche una volta (ricongiunte all'Italia la forte regione decima — Histria e Tridentium — e la Dalmazia) crescere i suoi destini: universale ispiratrice di forza e di grandezza, dal giorno in cui Evandro salì il colle Palatino, e col lituo segnò le mura e l'arce, al giorno in cui sul Campidoglio risventolarono le insegne della nazione romanamente ricomposta.

LA “ COMUNE PATRIA „

Nessuno, in Roma, è da considerarsi ospite e nessuno ospitato perchè quanti nei secoli hanno coltivato ed amato, e coltivano ora e amano l'arte, si sono sentiti e si sentono intellettualmente e spiritualmente cittadini di Roma. E Roma li considera figli suoi, sì che sembra che essa non abbia mai prodotto nel suo seno grandi artisti perchè nessuno vantasse diritto di preminenza e tutti si sentissero egualmente in patria.

A ragione il Baldinucci la proclamò « comune patria » chè tutti v'accorsero in ogni tempo e da ogni parte; e molti vi rimasero e vi morirono adorandone la bellezza e l'anima.

Racconta il Vasari che Polidoro da Caravaggio « sempre ardeva di desiderio di rivedere quella Roma che sempre di continuo strugge coloro che stati ci sono molti anni. » Il Poussin, allo straniero desideroso di recare al suo paese una cosa che ricordasse Roma, porse un pugno di terra con alcune scheggie di porfido e gli disse: « Mostra ai tuoi che questa è la polvere di Roma. »

Ci voleva nel mondo un luogo che fosse patria di tutti gli artisti. L'essere o sentirsi vicini a colleghi d'ogni paese, ad opere immortali d'ogni epoca, a splendori incomparabili di storia, di natura e d'arte, fu sogno perenne delle anime elette, che suggerì a Virgilio e a Dante quell'accolta di spiriti magni, che poi trovò nell'arte espressioni antiche e nuove, fino a trionfare con la *Scuola d' Atene* di Raffaello.

La divinissima Grecia, dopo una corsa trionfale, si assopì; ma Roma, raccolta l'eredità sua, si produsse nei secoli con grande fervore di vita e moltiplicità d'aspetti.

Gli artisti quindi tutto vi trovarono e tutto vi trovano. Il medioevo da lei trasse il romanico; l'era moderna da lei trasse il rinascimento e il barocco; il neo-classicismo, la correttezza per reazione allo stesso barocco; i « naturalisti » d'ogni tempo vi scorsero bellezza e grandiosità di figure.

La nostalgia di Roma apparve così in ogni quadro: nel rudero cui si appoggia la capanna fiamminga dei Presepi; nei templi in cui si svolge l'episodio sacro o storico; sino nei pini solitari ed obliqui degli orizzonti tiepoleschi.

Intorno alle maraviglie della plastica e dell'architettura antiche si stende un paesaggio che non è solo splendore di luce e di colore, ma palpito di poesia e narrazione d'avvenimenti che parlano all'intelletto, al cuore, alla fantasia, come un sepolcro tra l'edera, le vertebre diseccate di un lungo acquedotto, una catacomba tra le vigne, una torre presso la palude, un blocco di tufo ultimo segno forse di una città calpestata da Roma, lo svariare delle nubi e del sole dalle nevi di Abruzzo ai Colli Albani, dai monti della Sabina all'ondeggiamento concorde della « campagna », delle mandre, delle ginestre, del mare: fremito infinito che dà lo struggimento d'una passione.

Roma è così la patria universale degli artisti.

Qua, all'Accademia di Francia s'aggiunse la scuola inglese, poi quella di Spagna e d'America, poi la portoghese. La continua affluenza degli artisti altre ne farà sorgere, perchè dovunque, nella città e nella sua campagna e nei suoi castelli, è un'animazione continua di chi opera a sorprenderne e a fissarne gli aspetti fugaci ed eterni.

Il *civis romanus*, nell'antico senso, è finito. Oggi i veri cittadini di Roma sono gli artisti.

Campagna romana

IL PALAZZO DI VENEZIA

Dalle finestre della torre ove abito, veggo, nell' intera sua maestà e vastità, il Palazzo di Venezia; e lo veggo in tutte le ore del giorno, sotto le più diverse luci: scuro, all' aurora, di contro alla cupola del Gesù e alle masse verdeggianti del Gianicolo, che prime si illuminano al sole; poi, a sua volta, tutto ardente di luce, pur nella densa tinta rossastra dei muri; poi, scorso il meriggio, e il sole passatogli dietro, cupo e accigliato. La notte e la luna non destano in lui effetti di sorta; troppe lampade elettriche all' intorno ne scacciano ombre e misteri. *Piazza Venezia* e *Via del Plebiscito*, abbagliate, non conoscono, infatti, le dolci iridescenze della luna, assai più lieta di « contemplare i deserti. »

L' insieme del Palazzo, all' esterno, quantunque sparso delle grazie del Rinascimento, è ancora medioevale. La porta, gemmata come un' opera d' oreficeria, che guarda a levante; l' altra, volta a nord, esilmente classicheggiante nelle colonne scanalate, nei capitelli corinzi e nel timpano; le finestre, infine, a croce guelfa o inanellate di marmo, non bastano a togliere al suo aspetto quel che di arcigno e di guerriero che gli procurano la massa imponente, i modiglioni, i merli, la torre. E ben più arcigno e guerriero parrebbe se, anzichè una sola torre, ne avesse quattro (una per ogni angolo) com' era nel primo concetto. Ma tale, in quel tempo, doveva essere il palazzo per imporsi, per minacciare; chè, se nell' anima degli artisti e dei dotti, e sia pure anche dei prìncipi, andava fiorendo il desiderio della bellezza antica, la vita politica, però, non era molto diversa dalla medioevale, e la violenza e le lotte civili intorbidavano ancora troppe coscienze.

Ma dall'aspetto esterno è grandemente diverso l'interno. In questo Pietro Barbo (prima Cardinale di Venezia, poi papa col nome di Paolo II) volle le grazie e l'amenità della più serena Rinascenza; volle l'aerea libertà delle loggie e dei giardini animati di fiori, di fonti e di statue che il non avaro terreno di Roma donava a chi, anche per poco, lo rimoveva. Raccoglitore appassionato, egli desiderò negli appartamenti ricchezza di libri miniati. di oreficerie, di maioliche, di stoffe, di pitture, di dorature; ad ogni porta leggiadria di ornamenti marmorei; e in ogni vólta o soffitto una lieta costellazione d'imprese araldiche. Così nel grandioso palazzo l'intimità fu gioconda, come l'esteriorità severa, proprio come in certi uomini pubblici che, dal loro ufficio condotti a severità, quando rientrano in famiglia s'abbandonano all'espansione dei più teneri sentimenti.

Paolo II, infatti, in seno ai suoi edifici, e specialmente nel Giardino di San Marco (detto più tardi Palazzetto di Venezia) rimanevasi spesso e a lungo in piacevole colloquio con gli uomini principali della sua Corte, e dava splendidi ricevimenti al Senato o agli ambasciatori o ai prìncipi che da ogni parte giungevano a Roma.

Dalle finestre assisteva ai grandi banchetti e alle feste che, con liberalità unica, offriva al popolo di Roma nella sottoposta piazza, la quale, mercè sua, era divenuta come il luogo di ritrovo e il centro del più cospicuo quartiere cittadino. Generoso di natura, donava a poveri e a ricchi con rara larghezza e aiutava ogni opera pubblica, ogni solennità sacra, ogni svago popolare, quasi con l'intenzione di emulare, se non l'antico fasto imperiale, quello di ogni principe contemporaneo.

Dell'antichità classica ammirava, però, più che altro, la parte estrinseca, magnifica ed elegante. Perciò, mentre favoriva incondizionatamente gli artisti, non favoriva altrettanto quegli umanisti ch'ei vedeva troppo attratti dalla *morale* antica. E poichè ne trattò male alcuni, fra cui il Platina e Pomponio Leto, così essi prepararono contro di

lui una congiura che, sventata, lasciò lui sano e salvo, e condusse invece alla soppressione dell'Accademia romana.

In quei giorni di pericoli e di minaccie, il Palazzo dovette parer giustamente cupo e pronto alle difese!

* * *

Quando, nel 1440, Pietro Barbo, veneziano, figlio di una sorella di Eugenio IV, ricevette la porpora cardinalizia, vedevasi, dove poi sorsero, per opera sua, il Palazzo e il Giardino, tutto un trito rione di misere case, che, quasi petulante poveraglia, si affollava intorno alla chiesa di San Marco, e alla torre *della biscia*: due monumenti che, rafforzati e riparati, entrarono a far parte del Palazzo. V'era inoltre una casa costrutta da un prete di Anagni sui ruderi di forniei antichi, e fu in questa che prese dimora il Barbo appena giunto in Roma nel 1444, apportandole, sembra, restauri e migliorie.

Ma è facile comprendere come al suo spirito, avido di dominio e di splendore, e quindi attratto da idee di fasto e di grandiosità, la modesta casa non dovesse soddisfare, e come, sin da principio, ei dovesse pensare a farsi un palazzo degno di un principe di Santa Madre Chiesa, e degno (forse nell'anima sua già nutriva il gran sogno) del futuro pontefice! Presto infatti cominciò l'acquisto di case e di terreni; con tutta probabilità nel 1451, quando il Barbo ricevette il titolo di Cardinale di San Marco. Certo è che, quattro anni dopo, il terreno fu libero e il Palazzo fondato.

L'Egger pensa invece che Pietro Barbo durante il suo cardinalato si limitasse a restaurare la vecchia dimora e solo cominciasse la costruzione del Palazzo nel '66, quando già da circa un anno e mezzo era divenuto papa. A sostegno di questa opinione, egli s'appoggia essenzialmente a un contratto steso allora per « far fare sale, camere et altre diverse stanze et mettere in volta più lavori et riformare detta chiesa et lo portico che le è dinanzi »; ma il contratto stesso

dice che intendevasi con ciò di proseguire il Palazzo (*ad hoc opus prosequendum*) nel quale già Sua Santità abitava (« dove al presente fa residenza »). D'altra parte, che la costruzione d'esso fosse cominciata un lustro innanzi, fanno fede, oltre ad alcuni stemmi di Pietro Barbo ancora sormontati dal cappello cardinalizio, molte medaglie e un'iscrizione, che recano la data 1455 e le parole « *has aedes condidit* », nonchè la testimonianza di scrittori contemporanei, i quali riferiscono l'inizio della vasta impresa al tempo in cui Barbo era ancora cardinale.

Quant'al Giardino, ossia al Palazzetto, le date venivano spostate ancora di più. Lo si voleva della fine del secolo XV, mentre invece (ha provato lo Zippel) nel 1467 poteva considerarsi finito.

Allorchè Paolo II morì, ossia nell'estate del '71, del Palazzo sorgeva tutto il lato che guarda a levante, in contatto appunto col Giardino. E finito era pure il portico della chiesa.

Per la scomparsa del fastoso pontefice non cessarono i lavori, chè il suo congiunto e favorito Marco Barbo, succedutogli nel titolo di San Marco, nei vent'anni che gli sopravisse li continuò, e se non così ferventemente da vederli compiuti, soltanto perchè distrattone da frequenti e lunghe missioni in paesi lontani.

A lui, comunque, risalgono la loggia per la benedizione papale nella facciata della chiesa, parte del Palazzo verso nord e alcune decorazioni interne.

Agli ultimi anni di Paolo II, come testimonia lo stemma papale, e forse a circa il 1470, sono da riferire le interessanti decorazioni della cosidetta *Sala degli affreschi*, con rappresentate nel fregio e sotto il ricco soffitto alcune fontane e le forze d'Ercole, ritenute da taluni di Girolamo da Treviso il vecchio, ma più spesso d'Antonio Pollaiuolo o della sua scuola, per ricordo di stampe e del minuscolo dittico conservato nella Galleria degli Uffizi. Ma, mentre il soggetto con *Ercole che solleva Anteo* si vede rappresentato

quasi sempre, per tradizione iconografica, nello stesso modo, ed anche (si noti bene) in alcune stampe del Mantegna, ben altri e più singolari esempi noi troviamo aver seguito l'autore degli affreschi. Stanno incastonati nella facciata di San Marco in Venezia due rilievi: uno pesante e forte della decadenza romana, il secondo magro e angoloso del secolo XIV; quello rappresentante *Ercole che porta sulle spalle il cignale d'Erimanto, ed Euriteo che si nasconde nella botte;* l'altro, *Ercole che reca sul dosso la cerva di Cerinea e calpesta l'idra di Lerna.* Ora l'imitazione di tali scolture da parte del pittore del ricco fregio è di un'evidenza assoluta. Sino l'idra vi è effigiata come un drago a un solo capo, mentre nel dittico fiorentino essa inalbera più teste. Ovvio perciò pensare non a un seguace del Pollaiuolo, ma a qualche pittore del gruppo mantegnesco, piuttosto grossolano: a un artista veneto, il quale, operando, tornava con nostalgico pensiero alla maravigliosa sua Basilica d'oro.

D'altronde è naturale che Pietro Barbo non dimenticasse interamente gli artisti della sua gloriosa terra. Veneziani infatti sembrano coloro che per lui elevarono sui ciclopici resti del foro d'Augusto quel prodigio di leggiadria che è la casa e la loggia del Priorato dei Cavalieri di Rodi. Così l'austero busto marmoreo di Paolo II, appartenente al Palazzo di Venezia, dopo essere stato attribuito a Mino da Fiesole, a Mino del Reame, a Giovanni di Sicilia, si assegna oggi di nuovo a Bartolomeo Bellano, il maggiore degli scultori padovani del gruppo donatellesco, tornando, per tal modo, alla vecchia testimonianza del Vasari, il quale al Bellano assegna pure uno stemma di Paolo II. Finalmente, nel 1468, s'incontra, tra gli scultori del Palazzo, maestro Alberto da Venezia.

* * *

Lungo e inutile ripetere qui, sia pure in riassunto, la storia dei lavori che condussero in seguito Palazzo e Palazzetto alle dimensioni e all'aspetto attuali.

Ognuno può agevolmente vedere come a nord il primo

grande corpo del Palazzo si arresti dove oggi è l'ingresso principale e ne segua, verso ovest, un altro costrutto più tardi.

Più varie e infelici furono le sorti del Giardino di San Marco. Nella loggia superiore d'esso, Paolo III per sostituire le volte ai soffitti, chiuse le ampie finestre che guardavano all'esterno e gli archi che guardavano all'interno. Indi, alla metà del secolo XVII, essendo stato l'edificio da un violento terremoto abbattuto in parte, fu restaurato con nuove alterazioni. Così otturati gli aerei loggiati e convertiti in locali d'uso, il *Giardino di San Marco* diventò... il *Palazzetto di Venezia!*

Poi, nel 1810, nata l'idea di demolirlo per far largo a una piazza alberata, gli artisti insorsero protestando, sì che Napoleone desistette dal progetto, e, quasi per ammenda, lo destinò, insieme al Palazzo, a sede dell'Accademia di Belle Arti del Regno Italico.

Ma, purtroppo, cent'anni dopo, la piazza *s'impose* e il Palazzetto cedette alla sua sorte! L'averlo ricostruito poco lungi attenua il danno, ma danno fu l'averlo estirpato dal suo luogo e rifatto con pianta e proporzioni alquanto diverse, non risparmiando in posto nemmeno il lato settentrionale che potevasi salvare e mutare in una magnifica pubblica loggia: la Loggia di Venezia.

Ora non più il Palazzetto ripiegato con varietà di linee a piè della greve torre; non più a sinistra la magnifica mole del Palazzo Torlonia dovuta a Carlo Fontana; non più. dietro e in mezzo, la vista della superba torre di Paolo III.

Tutto è scomparso per far posto al monumento a Vittorio Emanuele e fargli largo intorno.

* * *

In piccola parte del Palazzo, presso la chiesa, abitarono i titolari di San Marco; in tutto il resto (specie d'estate quando credevasi la regione di San Pietro battuta dalle febbri) diversi papi e i loro famigliari.

Talora fu anche destinato per alloggio o per ricevimento d'alti personaggi. Vi abitò per due volte Carlo VIII, quando passò muovendo alla conquista del regno di Napoli e quando ne tornò. Il suo stemma, dipinto allora sulla facciata, venne poi crivellato da colpi di moschetto durante il terribile sacco del 1527. Vi fu in seguito anche Carlo V. Finalmente Pio IV, dopo avervi ricevuto gli ambasciatori d'Inghilterra, che venivano a prestargli obbedienza da parte della loro regina e del Regno, offerse il Palazzo alla Serenissima Repubblica di Venezia, nel 1564, perchè servisse di dimora ai suoi ambasciatori, onde, più tardi, Sisto V ebbe in compenso il Palazzo Gritti che la Repubblica donò quale residenza del nunzio pontificio in Venezia. Tali avvenimenti furono celebrati in due dipinti che si veggono ancora nel Palazzo.

Il possesso veneziano del Palazzo stesso, dall'ambascieria di Giacomo Soranzo a quella di Pietro Pesaro, fu lungo, ma non sempre calmo, e nemmeno continuo. È noto quel che avvenne, dopochè Paolo V ebbe scomunicata Venezia per i suoi decreti sulle edificazioni delle chiese, sui loro beni e sul privilegio del foro ecclesiastico che voleva abolito.

Finite le dispute, risoluto il conflitto, seguìta la pacificazione, Venezia vi rimise i suoi ambasciatori, i quali l'abitarono sino a quando essa e il suo dominio caddero tristamente in potere dell'Austria.

Dal 25 agosto 1916 il Palazzo di Venezia appartiene all'Italia!

* * *

È stato notato dal Gnoli che il Palazzo, pel tempo in cui fu costrutto, « segna il principio di un'epoca nuova nella storia di Roma monumentale e che nella doppia sovrapposta loggia del gran cortile s'incontra per la prima volta, nella storia dell'architettura italiana, la logica applicazione dei pilastri con mezze colonne dorico-toscane. » Per queste e per altre osservazioni, di natura tecnica, Giuseppe Sacconi, Ettore Bernich, Domenico Gnoli, Giuseppe Zippel, ossia ar-

chitetti e dotti, hanno pensato che l'ideatore del magnifico insieme (Palazzo e Giardino) sia stato Leon Battista Alberti.

« Quest'architettura, ha scritto il Gnoli, di forme classiche e a forti rilievi, fa pensare a Leon Battista Alberti, che aveva studiato e misurato gli avanzi degli antichi edifizi e che appunto in quegli anni era in Roma. » E lo Zippel: « Chi dominò incontrastato signore dell'arte di edificare nella Roma di Eugenio IV e di Nicolò V fu il gran Leon Battista Alberti... Negli anni appunto che il Barbo meditava la ricostruzione del quartiere di San Marco, il dottissimo fiorentino componeva e pubblicava quell'insigne opera *De re aedificatoria* che fu il primo trattato di architettura dell'età moderna, e divenne il codice degli artefici che edificarono nell'età più splendida dell'architettura. Possiamo noi credere che il Cardinale di Venezia, sommamente diletto da papa Nicolò, col quale ebbe comune l'amore dell'arte e l'entusiasmo per i grandi progetti edilizi, non ricorresse alla dottrina e all'opera del principe degli architetti di Roma, così come Nicolò V si ispirò senza dubbio ai suoi precetti e disegni nel concepire e promuovere quel superbo piano di trasformazione del San Pietro, del Vaticano e di tutta la città leonina? È quindi assai probabile, a parer nostro, che a Leon Battista Alberti spetti una parte assai rilevante così nel promuovere e incitare le ambizioni edilizie del Barbo, come nel tradurle in forme d'arte. »

Ma ecco, contro queste autorevoli opinioni, prodotto di un largo e concettoso esame del monumento, pullulare tutta una serie di piccole proposte, anzi di affermazioni intese ad accreditare, come ideatori d'esso, diversi architetti che evidentemente null'altro furono che esecutori di piani altrui.

Negata, ragionevolmente, fede al Vasari che dice autore della chiesa e del Palazzo Giuliano da Maiano e autore del cortile e delle scale il Bellano, escluso Bernardo di Lorenzo nominato dal Marini e che pure partecipò a lavori, non tenuto conto di Giacomo da Pietrasanta che è come il candidato del Müntz al glorioso merito, negletti non so quanti

Cortile del Palazzo di Venezia

altri, come Manfredo d'Antonio da Como, Andrea d'Arsoli, Antonio da Gonzaga, Domenico di Francesco, Giovanni di Pietro Dolci, Giuliano da Sangallo, Meo del Caprino ecc; oggi i due nomi contrapposti all'Alberti sono Francesco da Borgo San Sepolcro e Nuccio Rasi da Narni.

Nuccio Rasi da Narni appare nei lavori del Palazzo un buon decennio dopo ch'essi erano cominciati, e v'appare come imprenditore insieme a Manfredo comasco, ad Andrea da Arsoli, ad Antonio da Gonzaga. Essi accettano d'eseguir vari lavori con la « misura che li sarà data di grossezza, altezza et larghezza » e in « luogo che loro sarà mostrato. » È lecito, domandiamo, designare, per questo, Nuccio come autore di quel maraviglioso edificio dal quale prorompe tutta una nuova vita artistica e tutta una serie di nuovi aspetti architettonici, accolti presto in una folla di altre costruzioni elevate, subito dopo, in Roma e fuori?

L'altro è Francesco da Borgo San Sepolcro, e convien riconoscere con lo Zippel che non solo non si può « accettare l'opinione comune che lo considera niente di più di un semplice amministratore dell'impresa edilizia », ma che si deve invece ritenere « uno dei tanti artisti che oscuramente lavorarono a preparar il glorioso meriggio dell'arte italiana. »

Certo nei lavori del Palazzo ei dovette portare, oltre che la sua esperienza d'amministratore, anche il suo gusto d'artista; ma che le sue funzioni fossero quelle d'architetto esecutore, sia quanto si vuole *ingeniosissimus*, emana da tutte le testimonianze. Gaspare da Verona, alludendo al Palazzo, scrive: « *Cui quidem aedificio architectus ingeniosissimus Franciscus Burgensis praefectus est* », e altrove: « *huiusmodi operibus praeerat.* » Sovrintendente dunque, e non ideatore! E così appare nello stesso contratto per la fabbrica ch'egli stipula per delegazione del papa, e dove, anzichè architetto, è chiamato « *scriptore bullarum* ». Del resto le molteplici cose ch'egli fece hanno già descritto Girolamo Mancini e lo Zippel riassumendo notizie e documenti. Chè se anche egli concepì ed eseguì le scale d'accesso alla ba-

silica di San Pietro, come ha provato Bartolomeo Nogara, eh via! non troveremo che basti per proclamarlo ideatore di un complesso d'edifici come il portico della chiesa, il Palazzo e il Giardino di San Marco!

Tanto l'insieme architettonico del Palazzo e del portico di San Marco come alcune singole membra, tanto il concetto del Giardino come diversi motivi decorativi, tutta insomma la mole, guardata nel complesso e guardata nei particolari, rileva in chi l'ideò, l'*innovatore*: l'uomo, in altre parole, che si era fatto un concetto tutto suo, frutto di lunghi studi, non solo artistici ma anche storici e letterari; l'umanista, che dell'antichità aveva penetrato non solo le forme, ma anche il sentimento. E quell'uomo, in quell'ora e in quel luogo, non poteva essere che Leon Battista Alberti.

Lo Zippel ha scritto: « Che egli godesse la intimità del nipote favorito di papa Eugenio, non è possibile dubitare. Leon Battista seguì costantemente la curia pontificia sotto Eugenio IV nel tempo delle sue peregrinazioni a Firenze, a Bologna, a Ferrara, a Siena quando il Barbo già apparteneva alla famiglia papale. » Enoch d'Ascoli, diligente ricercatore di codici, scrivendo nel 1451 dalla Danimarca all'Alberti, l'incaricava di raccomandarlo ai cardinali Prospero Colonna e Pietro Barbo, ciò che (osserva il Mancini) rivela una « particolare relazione. »

Che poi la ricerca, nei documenti, del nome di Battista possa talora riuscir vana, si comprende agevolmente.

L'Alberti (è cosa più che provata) non si occupava dell'esecuzione dei lavori per cui dava pareri o disegni. Egli stesso ha dichiarato: « È a bastanza dare il fidato consiglio et disegno a chi te ne ricerca. »

Il Vasari, infatti, racconta che Nicolò V per diversi lavori si valse di lui e del Rossellino, del *parere dell'uno, coll'eseguire dell'altro*. Silvano Razzi soggiunge: « Disegnando Leon Battista, e Bernardo Rossellino eseguendo». E, naturalmente, perchè i documenti riguardano l'esecuzione dei lavori, in essi non si legge che il nome del Rossellino.

Quando si trovò la notizia dell'intervento di Giovanni di Bettino nella costruzione della facciata di S. Maria Novella, la si volle togliere all'Alberti, cui fu riconosciuta da capo per un esame più acuto della testimonianza di frate Giovanni di Carlo.

Del pari, mentre non fu dell'Alberti l'esecuzione della tribuna dell'Annunziata in Firenze (certamente ideata da lui), per le chiese di S. Sebastiano e di S. Andrea di Mantova, architetto-esecutore risulta Luca Fancelli che si tenne ai disegni albertiani, così come ci si tenne Matteo de' Pasti edificando l'involucro marmoreo del Tempio Malatestiano di Rimini. L'Alberti, insomma, come più tardi in cose d'architettura Raffaello, fu una specie di *consulente artistico*, e di tale autorità che a lui ricorrevano, per consigli e progetti, papi e prìncipi d'ogni parte d'Italia.

Di fronte alle magnifiche « novità classiche » che si riscontrano nel Palazzo di Venezia e al palese studio dell'antico, noi ricordiamo le parole di lui: « Restavanci gli esempi delle cose antiche ancora ne' templi e nei teatri, da le quali come da perfetti maestri si potevano imparare molte cose, ma io le vedeva non senza mie lacrime consumarsi di giorno in giorno. » E ancora: « Non era cosa alcuna, in alcun luogo delle opere antiche, dove risplendesse alcuna lode, che io non andassi investigando, se io da essa non potessi imparare cosa alcuna. Andava dunque investigando, considerando, misurando e disegnando con pittura ogni cosa. »

L'Alberti, ammirati i cassettoni della vôlta del Pantheon, dice: « Io gli ho usati di fare in questo modo con poca fatica et con poca spesa », e noi li troviamo nell'entrata a levante del Palazzo di Venezia! L'Alberti, nelle sue architetture certe, mostra di prediligere le colonne in sporgenza, tagliate sul diametro anzichè a due terzi (com'era ed è più comune), e nel famoso cortile del Palazzo le vediamo tagliate sul diametro. Il Giardino appare tutto cinto di loggie, e l'Alberti scrive che intorno ai giardini dovevano correre dei

portici, perchè « l'ospite potesse cercare secondo l'ora e la stagione, nell'uno o nell'altro lato, il refrigerio dell'ombra. »

Nella camera destinata al riposo di Pietro Barbo, si veggono rappresentate diverse fontane, e Leon Battista dichiara curiosamente: « A coloro che hanno la febbre giova grandissimamente il veder dipinte fontane... del che si può fare esperienza, se alcuno talvolta non potrà nella notte dormire, per la fantasia di alcune limpidissime acque... si inhumidirà subito quella siccità dello star desto, et ne verrà il sonno tanto che si addormenterà dolcissimamente! »

Nel suo complesso, dunque, e in diversi particolari, anche i più strani (come quello delle fonti), il Palazzo rispecchia le idee dell'Alberti, le sue massime, i suoi suggerimenti. Noi, perciò, ascoltiamo la voce che viene dal prodigioso edificio sòrto nel mezzo di Roma, come rivendicatore della grandezza architettonica romana di contro alle esili fantasie gotiche.

Mentre i conti della fabbrica corrono dietro a soprastanti a muratori, a marmorari, a carpentieri, esso ci testimonia del genio di chi l'ideò.

BIBLIOGRAFIA

Gaetano Marini, *Archiatri pontifici* (Roma, 1784), vol. II, p. 199.

Eugenio Muntz, *Les arts á la cour des papes pendant le XIVe et XVe Siécles*, II (Parigi 1879.)

Eugenio Muntz, *Le palais de Venise à Rome* in *L'Art*, XXXV (Parigi, 1883) p. 175.

Domenico Gnoli, *Il Palazzetto di Venezia* ne *La Tribuna*, XX, n. 283 (Roma, 10 ottobre 1902)

Giuseppe Zippel, *La vita di Paolo II, di* **Gaspare da Verona** *e di* **Michele Canensi** nei *Rerum Ital. Script.*; III, (Città di Castello, 1904).

Giuseppe Zippel, *Per la storia del Palazzo di Venezia* nell'*Ausonia*, II, (Roma, 1907), pp. 114-136.

Domenico Gnoli, *Have Roma* (Roma, 1909) pp. 139-141.

Philipp Dengel, Max Dvorák, Hermann Egger, *Der Palazzo di Venezia in Rom* (Vienna, 1909).

Giuseppe Zippel, *Il palazzetto di Venezia*, nell'*Annuario dell' Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, (Anno 1910).

Giuseppe Zippel, *Paolo II e l'arte* ne *L'arte*, XIII (Roma, 1910), pp. 241-258.

Corrado Ricci, *Pel Palazzetto di Venezia* nel *Bullettino d' Arte*, IV. (Roma, 1910). pp. 269-273.

Ludovico Pastor, *Storia dei Papi*, II, (Roma, 1911), pp. 279-426.

Girolamo Mancini, *Vita di L. B. Alberti* (Firenze, 1911), p. 291.

Girolamo Mancini, *De corporibus regolaribus di* **Pier della Francesca**, negli *Atti della R. Accademia dei Lincei*, Anno CCCXII, (Roma, 1915), p. 50.

Romolo Artioli, *Palazzo Venezia* nell'*Emporium* vol. XLIV, fasc. 262, (Bergamo, ottobre 1916).

Palazzo Venezia, pubblicazione dell' *Associazione artistica fra i cultori di architettura* ecc. (Roma. 1916).

L'abate Cancellieri, *Palazzo Venezia*, in *Il Giornale del Mattino* di Bologna, del 24 agosto 1916.

Eugenio De Lupi, *Lo storico palazzo redento*, nell' *Adriatico* di Venezia, del 28 agosto 1916.

Luca Beltrami, *La rivendicazione del Palazzo di Venezia affermata nel* 1814, nel *Corriere della Sera* di Milano, del 4 ottobre 1916.

Filippo Crispolti, *Come nel* 1866 *il Palazzo di Venezia non divenne italiano*, nel *Corriere d' Italia* di Roma, dell' 8 ottobre 1916.

Corrado Ricci, *Il Palazzo di Venezia*, ne *La Lettura*, XVI, n. 10 (Milano, ottobre 1916).

L' APPARTAMENTO BORGIA

L'11 agosto 1492 Rodrigo Borgia uscì papa dal conclave raccoltosi alla morte d'Innocenzo VIII e prese il nome d'Alessandro VI. Aveva oltrepassati da poco i sessant'anni sì che, come papa, non poteva dirsi vecchio; ma egli sapeva troppo bene che a' suoi tempi le ragioni per raggiungere presto il regno dei cieli non consistevano tutte nell'età e nei malanni naturali! Volle, perciò, che le opere da lui desiderate cominciassero subito e procedessero spedite.

Nipote di Callisto III e cardinale a venticinque anni, egli si trovò presto ad aver quelle ricchezze che gli diedero modo di soddisfare la sua brama di godimenti molto terreni, e anche di appagare il suo temperamento spagnuolo che lo portava al lusso. E potè liberamente darsi a quei piaceri e a questo lusso, per così dire, col beneplacito del mondo ecclesiastico, perchè già prima di salire al soglio pontificio aveva fatto spreco d'ogni dignità, ciò che ben risulta dai rimproveri rivoltigli da Pio II per le orgie di Siena! L'ira contro di lui si sollevò solo più tardi provocata. più che da' suoi vizi, dai delitti del figlio Cesare. I quali, benchè non voluti da lui (anzi compiuti talora con estremo suo dolore) gli procurarono più odio che non le sue vere colpe e quei vizi che resero la sua vita dissoluta e immorale. Le vittime di Cesare offuscarono insomma la fama di Alessandro più che i suoi amori per Vannozza e per Giulia Farnese.

Alessandro, quindi, appena entrato in Vaticano, volle prepararsi un suo appartamento, mirabile per lusso; ricco, cioè, di pitture, di rilievi, di dorature, di marmi, di maioliche,

di mobili, di stoffe; ricco senza che un palmo di vòlta o di parete restasse libero e calmo. L'occhio e la mente non dovevano trovar riposo. Nella più piccola lacuna il pensiero poteva fermarsi e lasciar posto a rimorsi o ricordi penosi. Perciò tutto doveva essere splendore e gaiezza.

Ed egli chiamò l'artista che meglio, sino allora, aveva dato prova di saper comprendere la sua indole e soddisfare ai suoi desideri: Bernardino di Betto, detto il Pintoricchio piccola e grama creatura; di debole udito, ond'era detto talora anche il Sordicchio, spesso infermiccio, e che pur lavorò tutta la vita indefessamente per far lieta la vita altrui e per finire tra le granfie d'una abominevole moglie trascinante l'adulterio pel mercato di Siena.

Quand'egli fu chiamato da papa Borgia, aveva già lavorato in Roma nella Cappella Sistina col Perugino, poi nel Palazzo dei Penitenzieri, ed eseguiti gli affreschi della Cappella Bufalini nella chiesa d'Aracoeli, e decorato il Belvedere di Vaticano e diverse cappelle di S. Maria del Popolo. Era quindi in gran voga di decoratore anche perchè, se non era stato il primo ad usare i *grotteschi*, era però colui che li aveva accolti con maggior entusiasmo dando loro maggiore abbondanza, varietà e vivacità. Dapprima limitò le sue ornamentazioni al chiaroscuro de' bassorilievi; poi, man mano che nel fervore degli scavi si scoprivano decorazioni pittoriche antiche, prese coraggio e si abbandonò a un grande tripudio di colori e di dorature.

Ciò che fu allora la febbre di ricerca e d'imitazione di tali aspetti fantastici, misti di forme animali e vegetali, varii di una policromia strana e gioiosa, non si descrive. Le latebre della *Domus aurea* ritenute le terme di Tito ed altri monumenti interrati furono invasi da un formicolìo di pittori che vi si trascinavano carponi, che rischiaravano le decorazioni da copiare con fiaccole e candele, che uscivano lerci, storditi e stanchi dal lavoro. E poichè quelle stanze sepolte eran chiamate *grotte*, gli ornamenti furon detti *grot-*

teschi; e dal bàlzar di sotterra pallido come un risorto, Lorenzo Luzo fu detto il Morto da Feltre.

Che il Pintoricchio fosse un ragguardevole pittore di figura basterebbe a provarlo la tavola di Sanseverino; ma egli, senza naturalmente ricordar Leonardo, fu ben lungi dalla forza del Signorelli, dal sentimento del Perugino, dalla potenza del Mantegna, dall'idealità di Giovanni Bellini, dalla grazia del Botticelli, dalla sicurezza del Ghirlandaio. Fu anzi inferiore a molti altri, ed è chiaro che non sarebbe stato ricercato dai prìncipi come fu, nè avrebbe raccolta tanta celebrità, se non avesse riunite in sommo grado le qualità del decoratore. A lui piacque riprodurre le folle nel loro tumulto d'aspetti e di tinte, forse perchè si riconobbe senza qualità d'indagine per le singole forme, senza penetrazione dei singoli caratteri, senza intuizione dei sentimenti. Ricco invece, come artista, di facoltà esteriori. quali l'eleganza e il brio, seppe creare un'arte piena di diletto e di magnificenza; un'arte che osiamo chiamare *cortigiana:* un'arte insomma, che sotto la dovizia delle fulgide vesti celò poco cuore. E fu, perciò, accetto a' suoi prìncipi!

* * *

Quando Rodrigo Borgia diventò papa, il Pintoricchio si trovava a dipingere nel Duomo d'Orvieto; ma poi, avendo egli là sollevato litigio con l'Opera, se n'era tornato a Roma, e fu così che potè mettersi subito a disposizione d'Alessandro. Cominciò infatti la decorazione dell'Appartamento nel novembre del 1492, e (riparando sotto la protezione del papa quando gli Orvietani tempestarono per riaverlo a compiere gli affreschi iniziati nel loro Duomo) potè finirla col finire del 1494. Ora chi guardi l'immenso lavoro dell'Appartamento Borgia non potrà che sorprendersi che tutto fosse fatto in circa due anni!

Ma il Pintoricchio per far ciò aveva raccolto intorno a sè unafolla di aiuti, che se anche la critica ha creduto distintiguere pel vario modo di dipingere, non ha però mai identificati

con certezza, salvo uno che noi potemmo indicare e nominare.

L'opera, quindi, esaminata a parte a parte, mostra una grande diversità di scuole e di « valori », mostra in altre parole tratti d'artisti buoni e mediocri, derivati dal Perugino e derivati dal Signorelli, e d'altri ancora venuti dalla Toscana e fors'anche di più lontano. L'insieme, però, risultò armonico perchè un solo cervello ideò tutto e presiedette al lavoro, guidando le mani degli esecutori, ripassando sui dipinti dov'era necessario per equilibrarli col resto, mettendo d'accordo sentimenti e maniere. E forse questa indispensabile fatica del Pintoricchio, mentre tolse al lavoro di parecchi artisti quel tanto di personalità che poteva guidare la critica nel riconoscimento, procurò allo spirito ideatore e animatore di lui il merito intero e la fama del lavoro.

* * *

Gli ambienti decorati allora furono cinque, e noi accetteremo per essi i titoli recentemente dati dai signori Ehrle e Stevenson: sala dei Misteri, sala dei Santi, sala delle Arti liberali, sala del Credo e sala delle Sibille. Il Pintoricchio lavorò di sua mano abbastanza nella prima, molto nella seconda, pochissimo nella terza e nulla nelle ultime due. Tutto però, ripetiamo, concepì e diresse.

La sala dei Misteri è attraversata in mezzo da un grande arco che la divide in due crociere rettangolari le quali formano quattro lunette e due lunettoni. In uno di questi, di fronte alla finestra, la decorazione simula altre due lunette nel cui peduccio sta un angelo, reggente con le mani alzate una ghirlanda con lo stemma Borgia e Doms, partito al primo a un bue passante, al secondo fasciato d'oro e di azzurro.

Le pareti sono decorate a larghe fascie, con greche e fogliami dorati, intorno a spazi verdi, pure arabescati d'oro, dove si veggono simulate tante nicchie marmoree con dentro oggetti e suppellettili sacre: vasi, piatti, un triregno, un

cofano, un campanello. Dalla cornice in su, in questa e nelle altre sale, la pittura si anima di stucchi e di cartapeste, ritraenti in tutti i modi le imprese araldiche dei Borgia, tra ghirlande e tabernacoli; e fiocca sopra ogni cosa come una nevicata d'auree falde fatta con palline di cera premute, schiacciate e dorate.

In ciascuna delle vele d'imposta vedesi un disco con le mezze figure, assai malandate, di *Sophonias*, *Hieremias*, *Ioel*, *Micheas*, *Malachias*, *Salomon*, *Isaias* e *David*, opera d'un umbro che sembra seguire Fiorenzo di Lorenzo, o meglio Antonazzo Romano. Degli affreschi, poi, che decorano gli spazi centinati soltanto due sono da ritenersi del maestro. Non l'*Annunciazione*, che pur rivelando caratteri umbri, non è sua, e nemmeno di un lombardo come parve a taluno, chè lombardo, per quel tempo, significherebbe seguace del Foppa. Infatti lo stesso pittore nel vicino *Presepio* s'attiene a motivi esclusivamente umbri e ricorda del pari il *Presepio* del Pintoricchio in S. Maria del Popolo, come i *Presepi* dovuti al Perugino nella sala del Cambio a Perugia e nella tavola di villa Albani. Cert'aria toscaneggiante ha invece l'*Adorazione dei Magi*, forse di qualche artista fattosi, poco più di un decennio prima, come aiuto dei grandi maestri che decoravano la Sistina. L'*Ascenzione*, poi, e la *Venuta dello Spirito Santo* si mostrano d'un'altra mano. Volti giovanili dal mento appuntito, vecchi sepolti in un affagottamento di pieghe rigonfie e pesanti, mani e piedi dalle dita slogate e nocchiose: aspetti, insomma, piuttosto rozzi e villani, non del tutto però privi di certa solennità e grandiosità attinte certo a quel sublime maestro, a sua volta, però, rozzo e villano, che fu Luca Signorelli.

Ma se anche il Pintoricchio fornì disegni e consigli agli esecutori dei soggetti ricordati, la sua mano per vero non si applicò che all'*Assunzione della Vergine* e alla *Risurrezione di Gesù*.

Nelle figure di san Giacomo e di Maria che sale al cielo tra gli angeli, a noi sembra di scorgere i tratti pittorici

d'Antonio del Massaro da Viterbo detto il Pastura, di cui parleremo più avanti; ma certo del Pintoricchio è la figura d'uomo adulto e sbarbato, coi capelli umidi, lisci e spioventi, tutto chiuso nella veste rossa, a mani giunte, inginocchiato a destra del sepolcro. Si è detto e si è negato che rappresenti Francesco Borgia figlio di Callisto III, tesoriere papale!

Ma veniamo al capolavoro della sala, anzi di tutte le sale dell'Appartamento Borgia, ossia alla *Risurrezione di Gesù* ove da togliersi al maestro è forse soltanto la figura del Cristo, pesante e dura come le cose d'Antonazzo Romano. Le altre figure, belle artisticamente, e iconograficamente molto interessanti, sono del Pintoricchio. Del resto anche l'importanza dei soggetti (Alessandro VI e i suoi figli) era tale da non permettere altro intervento che il suo. Il papa inginocchiato e rivolto verso destra adora il sepolcro scoperchiato. Il suo manto di broccato d'oro è tutto cinto da un largo bordo tempestato di perle e di gemme; d'innanzi, in terra, stanno il triregno e l'infula. Tiene giunte le mani, chiuse in guanti d'una pelle così tenue da lasciar palese la forma delle dita affusolate, e dimostrarle, non le solite mani « di pratica », ma ritratte dal vero come la testa cicciosa, col grigio della barba e dei capelli rasi, il naso adunco e le labbra tumide, davvero rivelanti il carattere salace dell'uomo. Ed è pure da notarsi come il mirabile volto, mostrandosi illuminato dal basso all'alto, induca a pensare che il papa in persona salisse sul ponte e « posasse » davanti all'artista.

Ma ritratti si rivelano pure dal tipo, dal costume, dalla grazia, dalla grande giovinezza, le tre figure maschili che nella rappresentazione sostituiscono i soliti rudi e fieri soldati, avvinazzati, accovacciati, agitati dall'improvviso risveglio intorno al sarcofago del Risorto. Presso ad Alessandro VI vivevano infatti allora, oltre a Lucrezia, proprio tre dei quattro maschi, dei quali Vannozza Catanei l'aveva fatto padre. Ma vedremo ora come anche Pier Luigi, che gli era morto fanciullo da circa cinque anni, abbia trovato posto

Alessandro VI. del Pintoricchio

nel dipinto in un modo strano, passato sempre inavvertito.

Il giovine più a destra vestito di rosso e di turchino (i colori araldici borgiani) dimostra circa vent'anni, l'età che allora contava veramente Giovanni. il quale, come si sa, appena quattro anni dopo fu trucidato e gettato in Tevere; l'altro, col ginocchio sinistro a terra, bell'adolescente circa diciottenne, dai lunghi capelli biondi, è Cesare. Il suo volto è dolce e sereno chè non ancora sono scese su di lui le ombre dei delitti.

Ma la figura più strana è quella del biondo e gentile Jofrè allora dodicenne. Egli è tutto vestito di corazza, ma la lorica è infranta nel petto sopra il posto del cuore e dentro appare l'imagine di Pier Luigi, il quarto maschio d'Alessandro, già allora morto, ma rimasto incancellabile nell'anima del più giovine dei superstiti!

* * *

Giorgio Vasari ha scritto che il Pintoricchio ritrasse nell'Appartamento «sopra la porta di una camera, la signora Giulia Farnese nel volto d'una nostra Donna e, nel medesimo quadro, la testa d'esso papa Alessandro che l'adora», ma le parole del Vasari, che non corrispondono al vero, sono una delle tante prove di quanto la fantasia aveva ingrandite le colpe e l'audacia di quel papa. Certo Giulia Farnese era stata l'amante sua sino a creargli una fanciulla, detta al battesimo Laura, e a non dolersi troppo della satira che la chiamava *Sposa di Cristo*; ma nè egli si fece ritrarre in atto d'adorarla, nè fece ritrarre lei nelle sale vaticane in aspetto di Madonna. Perchè, mentre abbiamo veduto ch'egli nell'affresco adora Cristo che risorge, nella Madonna che si vede col Bambino in un tondo, nella sala *dei Santi*, non riusciamo a scorgere che il solito tipo della Madonna del Pintoricchio, tipo delicato e soave, ma di maniera.

E come abbiam detto, la sala dei Santi è quella in cui il maestro lavorò di più, a cominciare dalla *Visitazione*, sog-

getto che meglio conveniva alla sala dei Misteri. Comunque, è bella in essa, pur tra il fasto dell'architettura, l'intimità familiare della scena, coi bambini e le giovani donne attente a lavori femminili: intimità che sembra dar maggiore rilievo alle sue figure centrali della Madonna e d'Elisabetta, che s'incontrano e si abbracciano.

Più semplice è la vicina rappresentazione, con sant'Antonio e san Paolo eremita nel deserto, fedele al motivo iconografico durato sino a Velasquez e dopo. I due santi solitari, seduti di contro l'erta rupe, si partiscono il pane recato loro dal corvo che già fende l'aria per rinselvarsi. Ma dietro a sant'Antonio, con allusione alle tentazioni, appaiono tre donne fiorenti di giovinezza, dal viso e dal gesto pieno di grazia e di seduzione. Solo, si guardi, dai capelli si sprigionano le corna e di sotto le gonne invece dei piedi si avanzano acuti artigli di falco!

La critica non voleva che le tre demoniesse e nemmeno i due santi severi fossero usciti dal blando pennello del Pintoricchio, ma l'esame tecnico costringe ad assegnargli la interessante opera, assai meglio che l'affresco esprimente il martirio di san Sebastiano, dove di suo non è forse che l'idea generale, ossia la buona e larga composizione. Il pittore o, forse meglio, i pittori che hanno lavorato qui rivelano caratteri perugineschi. Fra l'altro, la figura del santo saettato deriva da quella dipinta a Cerqueto dal Perugino. Solo in disparte si vede una singolare figura di giannizzero seduto a terra, con le gambe incrociate; ma di costui riparleremo quando, fra poco, avremo occasione d'incontrarci con altri turchi!

Opera del maestro è tutto il resto delle pitture di questa sala, ossia la santa Susanna, la santa Barbara, la santa Caterina, e, nelle volte, le storie d'Osiride, d'Iside e d'Argo. Il giardino di Susanna, con le sue siepi di canne dorate e di rose, la magnifica fontana a tre vasche, e gli animali che stanno placidamente vagando sull'erba, ci mostra, non il giardino di Joachim in Babilonia, ma quello d'un ricco pa-

lazzo o d'una deliziosa villa del Rinascimento. E Susanna vi meriggiava tranquillamente sicura in attesa di gettarsi nella frescura delle acque, quando venne assalita dai due giudici del popolo che le strapparono le vesti di dosso, per presto denudarla e soddisfare alle loro turpi voglie. L'atto evidente dei due vecchi sfata la novella che il Pintoricchio avesse dipinta nuda Susanna e che la veste turchina fosse aggiunta dopo! Convien anzi riconoscere che il nostro pittore, di solito poco espressivo, ha saputo non solo dar vivacità alla scena, ma anche mettere nei volti senili certa avida salacità!

Questa e le due rappresentazioni che seguono dimostrano intanto che Alessandro VI si compiaceva della bellezza e della giovinezza femminea anche se... santificata. Graziosa infatti è la figura di santa Barbara fuggente con le mani giunte, e con le vesti e i capelli svolazzanti. Non però piacevole nell'insieme la composizione, a causa di quella greve torre che l'occupa per due terzi e la soffoca: torre che ha le tre finestre che la santa vi fece aprire per allusione alla Trinità, e la larga crepatura ond'ella miracolosamente fuggì. Singolare è uno dei piccoli episodi del fondo: il padre di Barbara chiede ad un pastore notizie della figliuola fuggita, e costui, per la sua delazione, già biancheggia, come il vicino gregge, per convertirsi in pietra.

L'affresco più vasto e in miglior luce e più ammirato della sala è però quello che rappresenta la *Disputa di santa Caterina* coi cinquanta filosofi raccolti dall'imperatore Massimino. Si è cercato il perchè di tale preferenza d'Alessandro VI per quella santa e, trovandosi che costei è nata in Alessandria, si è giuocato tra il nome della città e quello del papa! Ma noi pensiamo che, essendo santa Caterina protettrice dei bastardi, ben aveva argomento il papa di raccomandarle i suoi figli!

La popolosa scena si svolge di contro a una vallata, e presso a un grande arco di trionfo somigliante a quello di Costantino, che parecchi altri pittori misero nella loro composizione, e tra essi il Perugino nella *Consegna delle Chiavi*.

Le figure s'addensano in due vivaci gruppi laterali che vanno diradandosi verso il mezzo per lasciar il campo a poche figure e su tutto alla santa e al sapiente che indica nel libro, retto da un leggiadro paggetto, il passo che la santa in quel momento discute. Il gruppo a destra, di pedoni, cavalieri, un levriere sembra come esser di ritorno da una partita di caccia e arrestarsi improvviso dinanzi allo spettacolo della corte di Massimino, il quale, a sinistra, siede in trono, cinto da' suoi e attento a ciò che dice Caterina: veramente mirabile spettacolo di paesaggio, d'architetture, di costumi, di colori, destinato forse a ricordare ai posteri le grandi feste fatte poco prima per l'incoronazione d'Alessandro, del pari con fastosi cortéi e con archi trionfali decorati dalle imprese borgiane.

Diverse cose di questo affresco hanno richiamata l'attenzione degli storici e dei critici d'arte.

Anzitutto diremo parerci giusta l'osservazione del vecchio Vasari sulla poca convenienza artistica dei rilievi posti dal Pintoricchio in questo, più ancora che nei vicini dipinti. « Avendo, egli dice, fatto in dette stanze una storia di santa Caterina, figurò gli archi di Roma di rilievo, e le figure dipinte, di modo che essendo innanzi le figure e dietro i casamenti, vengono più innanzi le cose che diminuiscono, che quelle che secondo l'occhio crescono: eresia grandissima nella nostra arte. » È vero infatti che talora l'ombra degli edifizi in istucco copre parte delle figure che dovrebbero sembrare più avanzate nel piano e nella luce!

Ma più di questa riflessione, degna del senno vasariano, interessano le diverse figure orientali, che si veggono qui, già preannunziate dal Giannizzero seduto, contemplante il martirio di san Sebastiano, figure che come disse lo Seitz sembrano « balzate là da un altro mondo. »

Infatti « balzate là da un altro mondo » sono, perchè il Pintoricchio, dipingendole, le tolse dai disegni che Gentile Bellini aveva fatto nella sua permanenza a Costantinopoli durata dallo scorcio del 1479 a quello del 1480. Sono

Chiostro della Pace

i disegni « di persone » che l'Angiolello già ricorda in principio del sec. XVI e che in originale o in copie si trovano ancora nel British Museum, nel Louvre, e nell' Istituto Städel a Francoforte sul Meno. E il Pintoricchio non solo se ne valse per questi affreschi dell'Appartamento Borgia, ma anche per quelli della Libreria Piccolomini del Duomo di Siena.

Non è improbabile che tali figure orientali contengano una specie d'*allusione* a qualche speciale personaggio turco, ma, fra le varie ed incerte congetture, l'iconografia storica s'avvantaggia poco. Nella *Disputa di santa Caterina* noi vediamo, a destra, un turco a cavallo, un albanese a sinistra, e, presso alla santa, un altro turco di pieno prospetto. I critici dell'arte e gli storici, ricordando che allora trovavasi in Italia Djem detto Zizim, figlio di Maometto II, esule dal suo paese per aver tentato di carpire lo scettro ottomano a suo fratello Bajazet II, cercano qui la sua immagine, ma chi designa la figura a cavallo e chi la figura a piedi! E non raccolgono maggior fede coloro che pensano che Lucrezia Borgia sia rappresentata dalla santa Caterina, perchè, certo, questa non ritrae una fanciulla d'appena tredici anni!

* * *

Alla sala dei Santi segue la sala delle Arti liberali, ed è in questa appunto che a noi è stato consentito di scorgere e nominare uno dei collaboratori del Pintoricchio, anzi senz'altro, il maggiore de' suoi collaboratori.

Argomento delle decorazioni sono dunque, in questa sala, il Trivio e il Quadrivio che costituivano il fondamento degli studi nel Medio-evo. Vi si veggono quindi le personificazioni della Grammatica, della Retorica, della Dialettica, dell'Astronomia, della Geometria. dell' Aritmetica e della Musica con analoghi istrumenti, simboli e figure di dotti e d'artisti antichi e moderni.

Lo stabilire, in un'opera di collaborazione, quale parte spetti ad un artista e quale ad un altro è assai difficile. Com'è

infatti, possibile dire dove s' arresti il pennello d' un pittore e si presenti quello d' un altro? Gli artisti che operano insieme, oltre a derivare solitamente da una stessa scuola o da una stessa regione, ed essersi quindi già *armonizzati* nel tipo e nel colore, quando stanno sopra lo stesso lavoro cercano naturalmente di fondere la varia fatica loro nelle stesse *tonalità* e nello stesso sentimento. Anzi, spesso, dov' è uno spirito predominante, tutti procurano di accostarsi e tenersi alla sua maniera, se pure egli non ripassa di sua mano e non concorda le diverse parti insieme.

Però se un artista ha potuto agire con una certa libertà e una certa larghezza su figure e gruppi interi, allora inevitabilmente la sua personalità non può spegnersi interamente e lampeggia a tratti, fugace, se si vuole, ma chiara e rivelatrice. E fu un attimo quello che ci mostrò la parte larga avuta, nella sala dei Misteri e in questa delle Arti liberali, da Antonio del Massaro da Viterbo detto il Pastura, perchè sicuramente sue (e oggi ne convengono tutti) sono nella prima la *Venuta dello Spirito Santo* e l' *Assunzione della Vergine*, e nella seconda la *Musica*, la *Retorica* e l' *Astronomia*. Il Venturi poi, che accolse l'opinione nostra, indicò come opere di Tiberio d' Assisi la *Grammatica*, la *Geometria* e l' *Aritmetica* e come probabile lavoro di Jacopo detto l' Indaco la *Dialettica*.

Nelle due ultime sale incluse nella torre, costrutta dal Borgia stesso appena papa, l' opera del Pintoricchio non appare più se non come concetto direttivo. Tutto vi si svolge ancora sulla scorta de' suoi intendimenti decorativi, ma la sua mano manca interamente.

La sala del Credo ha nella volta eleganti motivi ornamentali e le solite imprese borgiane, e in ciascuna lunetta due mezze figure, l' una d' un Apostolo, l' altra d' un Profeta; e poichè « secondo una leggenda medioevale, il Credo venne composto dagli Apostoli prima che si separassero per evangelizzare il mondo, in tal maniera che ognuno ne scrivesse un articolo; così ad ognuno fu attribuito il proprio versetto »

che si legge nei nastri a grandi svolazzi. A noi sembra che in queste figure, come nelle Sibille (pur accoppiate agli Apostoli) che dànno il nome alla seguente ed ultima sala, si scorga per molto la mano dell'artista che dipinse la *Grammatica*, il quale, secondo il Venturi, sarebbe Tiberio d'Assisi. Nella scelta delle Sibille, l'artista, o chi lo consigliò, « si lasciò dirigere da libriccini volgari, nei quali si descrive la figura e il vestiario di ciascuna, aggiungendo gli oracoli di esse accompagnati da un passo analogo di uno dei Profeti, ovvero tratto dal Nuovo Testamento. » L'artista « non inventò, ma copiò da questi libri le figure e le leggende delle banderuole. »

Ma qui la vòlta è interessante perchè, oltre a soggetti di mitologia egiziana esaltanti il bue, impresa dei Borgia, così come nella volta della sala dei Santi le storie d'Osiride d'Iside, mostra come chiuse in tanti ottagoni popolose scene rappresentanti le azioni terrestri sotto le varie influenze astrologiche. Vanno pel cielo i carri di Saturno, di Venere, di Mercurio, di Giove, di Diana, di Marte e d'Apollo rispettivamente tirati da draghi, da tori, da cervi, da aquile, da delfini, da due e da tre cavalli. In un altro ottagono si spazia una sfera armillare, segno dell'Astrologia. I segni dello Zodiaco appaiono tra le nubi, e, sotto, l'attività umana si svolge a seconda degl'influssi. Saturno con la falce protegge le opere di giustizia, di pietà e di amore alle quali presiedette dopo che Giano l'ebbe accolto nel Lazio; Venere, con Amore che scaglia il dardo, vigila diverse coppie d'amanti; ma Mercurio occupandosi dei soli studiosi trascura troppe altre cose affidate a lui! Sotto Giove passano i cacciatori col cane e il falco e, sotto la Luna, i pescatori. Marte contempla una battaglia e Apollo un placido consesso di « spiriti magni ». Infine sotto l'Astrolabio stanno discutendo geomanti e astrologi. L'autore di queste figurazioni è un seguace del Perugino.

* * *

Che nell'insieme l'opera compiuta con l'unica direzione del Pintoricchio soddisfacesse pienamente Alessandro VI, è

provato dal fatto che costui gli fece, poco dopo, decorare altre camere « sul cortile di San Pietro » con affreschi oggi perduti, e una sala nel torrione di Castel Sant' Angelo costruito da Antonio da Sangallo per quel papa, e fatto demolire da Urbano VIII. Gli artisti poi, che avevano ardentemente operato a tanto lavoro, raccogliendo i festosi metodi decorativi del maestro, si sparsero a dipingere per Roma e per tutta la sua provincia, in chiese e case, lasciandovi opere solitamente assegnate al Pintoricchio, come tanti uccelli, che, lasciata la quercia ove s'eran dati convegno, si fossero sbandati a cantar qua e là per alberi o cespugli, per colli o tetti!

Ma poi tosto che l'astro dei Borgia si fu affondato in un lago di sangue, tra lo stridore delle imprecazioni, l'appartamento d'Alessandro fu subito abbandonato come un luogo maledetto. Tra gli sfregi e le iscrizioni fatte a punta di chiodo e di coltello, si trovano indicazioni d'anni del primo cinquecento, ciò che lascia supporre che fin d'allora le sale fossero divenute dimora di servi o di soldati. Servirono poi, divise in tante celle, ai conclavi, e più tardi anche agli ufficiali minori di Palazzo, che vi stanziavano nella settimana santa. Solo nel 1816 Pio VII le fece ristaurare... come si ristaurava a' suoi tempi, per collocarvi i quadri tornati di Francia in seguito al trattato di Vienna. Poi, Pio IX trovando le sale troppo scure, ne levò i quadri per mettervi la libreria lasciata dal cardinale Angelo Mai. E questa vi rimase sino al giorno in cui a Leone XIII parve che l'Appartamento Borgia dovesse essere liberato da ogni ingombro, ristaurato, ripulito e solennemente aperto al pubblico, il che avvenne nel marzo 1897.

Oggi tutto intorno è calma e sorriso. Ma noi pensiamo alle ore terribili in cui lo splendore delle volte dorate e le soavi immagini non valsero più a placare le ambascie d'Alessandro VI e le ire di Cesare Borgia che dalla torre costrutta dal padre dovè assistere alla rovina della propria fortuna. I suoi sogni di gloria dileguarono tutti. Restano eterne le fantasie dell'arte.

IL CHIOSTRO DELLA PACE

Il chiostro di S. Maria della Pace in Roma era stato, sempre e con sicurezza, assegnato al Bramante, quando alcuni anni or sono la critica sollevò qualche dubbio trovando che l'esecuzione dei travertini era piuttosto rozza e che difficilmente il grande architetto avrebbe nella loggia superiore collocato le colonne in modo che gravassero sul mezzo degli archi inferiori, o, come si dice, *in falso*. D'altra parte l'affermazione che si trattasse di opera del Bramante era stata fatta da quel Vasari che si ha il gusto matto di scoprire, ad ogni costo, in errore. Questi, infatti aveva scritto, che il Bramante « misurò ciò che era a Tiboli ed alla villa Adriana, e... se ne servì assai. E scoperto in questo modo l'animo di Bramante, il cardinale di Napoli (Oliviero Caraffa), datoli d'occhio, prese a favorirlo: donde Bramante seguitando lo studio, essendo venuta voglia al cardinal detto di far rifare a' frati della Pace il chiostro di trevertino, ebbe il carico di questo chiostro. Per il che desiderando di acquistare e di gratuirsi molto quel cardinale, si messe all'opera con ogni industria e diligenzia, e prestamente e perfettamente la condusse al fine. Ed ancora che egli non fusse di tutta bellezza, gli diede grandissimo nome, per non essere in Roma molti che attendessino all'architettura con tanto amore, studio e prestezza quanto Bramante. »

Ora, questa lunga e preziosa notizia è in ogni parte esatta. Oliviero Caraffa fece fare il chiostro, e questo diede fama in Roma al Bramante, quantunque (e ciò mostra l'acume di chi scrisse) « non fusse di tutta bellezza. »

Certamente l'architetto urbinate s'era fatto gran nome in Milano e in Lombardia, ma da chi viveva in Roma poco

doveva esser conosciuto. Uno scultore od un pittore può, recandosi in un qualsiasi paese, portarsi dietro una qualsiasi opera sua; ma l'architetto no: e altro è guardar disegni d'un edificio, altro contemplarlo costruito! Anzi era uso comunissimo degli scultori e dei pittori, recandosi in città lontane e presentandosi a papi o imperatori o principi, far fede del loro valore con l'offerta di qualche opera già eseguita.

Il Bramante era venuto a Roma verso la fine del 1499, alla caduta, cioè, di Lodovico il Moro, per la quale anche Leonardo da Vinci se n'era andato da Milano. E noi crediamo col Vasari, che, come in Lombardia, le prime opere del maestro in Roma fossero di pittura. « Partitosi da Milano — egli scrive — se ne venne a Roma innanzi lo anno santo del MD, dove conosciuto da alcuni suoi amici e del paese e lombardi, gli fu dato da dipignere a San Giovanni Laterano, sopra la porta Santa che s'apre per il Giubbileo un'arme di papa Alessandro VI lavorata in fresco, con angeli e figure che la sostengono. »

Poi gli fu concesso di rimettersi all'arte sua prediletta appunto per l'ordinazione del chiostro della Pace, il quale, essendosi incominciato nell'estate dell'anno 1500, è da considerarsi come la prima opera architettonica di lui in Roma, quella cioè destinata a dargli nome quantunque, ripetiamo, « non fusse di tutta bellezza. » Il tempietto di S. Pietro in Montorio fu infatti costruito nel 1502 e la serie de' suoi vasti lavori in Vaticano cominciata nel 1503.

Il chiostro sul principio del 1504 era compiuto, sì che nel fregio tra la loggia inferiore e la superiore poteva incidersi:

OLIVERIVS CARRAPHA EPS HOSTIENSIS CARD. NEAPOLITAN.
PIE A FVNDAMENTIS EREXIT ANNO SALVTIS CRISTIANE MDIIII
DEO OPT. MAX. ET DIVE MARIE VIRGINI GLORIOSE DEIPARE
CANONICIS QZ REGVLARIBVS CONGREGATIONIS LATERANENSIS

* * *

Oliviero Caraffa, nato nel 1430, è considerato uno dei più nobili e autorevoli cardinali del suo tempo. Dotto e piacevole. prudente ed energico, ardito e conciliativo, fu carissimo a Ferdinando re di Napoli, di cui incoronò la figlia Beatrice che andava sposa a Mattia Corvino. Ebbe la porpora nel 1467, il che non gli tolse, tre anni dopo, di condurre, come ammiraglio, contro i Turchi una flotta di quasi cento galere. Alessandro VI lo incluse poi fra i sei cardinali incaricati di proporre riforme nel clero. Prossimo in tre conclavi a divenir papa, fu vescovo di varie sedi; protettore di ricche abazie e provveduto d'abbondanti benefizi, che rivolse in gran parte a vantaggio dell'arte, costruì un lato dell'abazia di Montevergine, la grande Confessione o succorpo del Duomo di Napoli e la cappella di S. Tommaso d'Aquino in S. Maria sopra Minerva in Roma, che fece decorare da Filippino Lippi. Raccoglitore d'antichità, acquistò, fra l'altro, un gruppo con *Ercole strozzante Gerione*, che innalzò presso il suo palazzo.

Sostenitore dei Canonici Regolari Lateranensi, oltre a edificare il chiostro della Pace, donò loro l'organo, gli arazzi per la chiesa, la sua biblioteca e una vigna fuori di Porta del Popolo.

* * *

Il Burckhardt ha scritto che il chiostro della Pace segnò una *rivoluzione costruttiva*; altri lo disse « originale in sommo grado »; altri ancora « ricco di innovazioni fortunate ». Se ciò si fosse asserito pel tempietto di S. Pietro in Montorio, non avremmo parola in contrario; ma pel chiostro della Pace non ci è possibile convenire.

Quando il Bramante l'architettò, ossia pochissimi mesi dopo la sua venuta a Roma, egli non era ancora così penetrato dal sentimento dell'antichità da far cosa che si staccasse in tutto dal passato.

Questo monumento per noi poco si toglie dalla prima maniera del Bramanté, perocchè, mentre le modanature sono ancor timide, non si può mettere in conto di novità nè l'aver architravata la loggia superiore, nè l'aver diviso in due vani lo spazio sovrapposto ad uno, impostando le colonne, come si è detto, *in falso*. I due motivi architettonici erano già stati usati dal Bramante: il primo, ad esempio, nella ponticella del Castello di Milano, il secondo, nella chiesa di S. Maria di Canepanova, nella sagrestia di S. Maria di S. Satiro e nei cortili di S. Ambrogio a Milano.

L'idea di mettere, sopra una loggia ad archi, un'altra loggia, sulle cui colonne o pilastri corresse il calmo cammino d'una linea orizzontale, era già, al tempo del Bramante, vecchia. Filippo Brunelleschi l'aveva adottata in quell'aerea maraviglia che è il chiostro grande di S. Croce a Firenze e s'era poi diffusa anche per l'Emilia, come può ancora vedersi in Bologna nella palazzina della Viola, costrutta da Annibale Bentivoglio, e sino a Roma nel chiostro di S. Giovanni dei Genovesi, edificato nel 1481.

Così era vecchio l'altro motivo architettonico delle colonne gravanti sul sommo dell'arco sottoposto, motivo già applicato sull'ogiva, a Venezia, sin dal principio del secolo XV (Palazzo Ducale e Ca' d'Oro) e, come nel caso nostro, sull'arco a tutto sesto, a Bologna nel cortile del palazzo Isolani (1455), in un chiostro di S. Francesco (1472), nel cortile del Palazzo Bevilacqua, costrutto nel 1482, e poco più tardi in una folla d'altri edifici. Sì che nell'alta Italia divenne comunissimo (fronte dell'Incoronata di Lodi, palazzo Bottigella a Pavia, cortili già Grumelli e già del Tasso a Bergamo, chiostro delle Benedettine in via Leutario a Milano, loggia laterale al Duomo di Cremona, cortile già Centori a Vercelli, ecc.), in edifici generalmente d'ispirazione bramantesca, evidentissima poi nel chiostro di S. Abbondio a Cremona e nella canonica di S. Biagio a Montepulciano dovuta ad Antonio da Sangallo il Vecchio. Anche raggiunse i confini dell'Italia meridionale, ma con qual-

che raro saggio nelle Marche (Palazzo Pubblico di Offida) e nell'Abruzzo (cortile del castello di Celano).

Non è dunque il caso di celebrare il chiostro della Pace come una *novità architettonica*, e molto meno una *rivoluzione;* parole, invece, bene spese quando si parli del tempietto di S. Pietro in Montorio, romano nell'organismo, ossia dalla pianta alle dimensioni e alle disposizioni delle parti, romano nei particolari, ossia dalle basi alle cornici, dal fregio coi triglifi e le metope, a quelle mensole appena profilate, senza ornamenti di sorta, idealmente semplici, che poco diverse ei mise nel chiostro della Pace e che tanto piacquero a Raffaello, il quale le riprodusse nell'esterno della cupoletta della cappella Chigi in S. Maria del Popolo, e di quella di S. Eligio degli Orefici.

* * *

Ecco le ragioni per le quali a noi sembra che il chiostro della Pace sia opera del Bramante non per anco pienamente romanizzato; e, se non più del Bramante lombardo, di un Bramante di transizione. D'altronde, che quella sia stata la prima architettura da lui fatta in Roma, oggi è provato dai due preziosi documenti che il marchese Alessandro Ferrajoli ha trovati nell'archivio di S. Maria della Pace presso ai Canonici Regolari di S. Pietro in Vincoli (E, n. 39) e con rara gentilezza, donati a noi per la pubblicazione. Risulta dal primo d'essi che il 17 agosto del 1500 Bartolomeo di Francesco d'Antonio da Fiesole, abitante in Roma nella regione di S. Eustachio, s'impegnò di eseguire per l'opera del Monastero pilastri e colonne di travertino con basi e capitelli « secondo la forma del disegno restato in mano de maestro Bramante architectore, le quali siano laudate et a piacimento de dicto maestro Bramante. » Anzi, « a dicto maestro Bramante » è riservato di aumentare la somma di pagamento, nel caso che « finite dicte opere » tutto risulti di sua soddisfazione. L'atto è steso « in presentia del prefato maestro Bramante. »

Il secondo documento è di otto giorni dopo e fa fede che allo scalpellino fiesolano furono versati venti ducati a ragione di dieci carlini per ducato.

I.

Sia noto a caduna persona che legerà la presente scriptura como maestro Bartolomeo de Francesco de Antonio habitatore de presente ne la regione di S. Eustachio in piaza de' Cavalieri scalpellino s'è convenuto et à promisso a dono d. Jacobo da Cremona preposito di S. Maria de la Pace in nome del dicto convento de lavorare et perficere octo colone quadre de travertino de altezza de palmi 15 et più palmi 6 cum soi capitelli bassi idest zonico de largheza de palmi 2 per colona et pilastro bene conducte et lavorate cum quattro legature per colona in tuto e per tuto secundo la forma del disegno restato in mano de maestro Bramante architectore. Le quale siano laudate et a piacimento de dicto maestro Bramante: et conducte su la opera se à affare in dicto monasterio per tutto el mese de septembrio proximo futuro et tuto el lavorerio tivertino et altre cosse predicte a tute spesse del prefato maestro Bartolomeo: al quale per pretio et mercato de dicte colone et pilastri el prefato preposito nomine dicti monasterii à promesso pagare et expursare ducati octo de carlini per caduna colona et pilastro lavorati al modo et secundo lo indicio ut supra: el quale preposito sua liberalitate à promisso che finite dicte opere et pilastri, in caso che dicti pilastri et lavoro siano reducti a satisfacione del dicto maestro Bramante de donare al dicto maistro Bartholomeo da ducati tri in giuso tuto quello iudicarà maistro Bramante. Et in fede de tute le cosse predicte è stata facta la presente scripta de voluntade de le parte predicte. In presentia del prefato maistro Bramante, maistro Dominico de Paulo da Roma scalpellino et maistro Carlo da Bressa fabricatore. Anno d.ni 1500 die 17 augusti.

II.

Die XXV augusti 1500.

In nomine Domini amen. In praesentia mei notarii etc. constitutus magister Bartholomeus Francisci de Fesulis florentinae dioceseos retroscriptus sponte etc. confessus fuit habuisse et recepisse et ita habuit et recepit in praesentia mei notarii ducatos viginti ad rationem X carlenorum pro ducato pro parte solutionis columnarum et operum retroscriptorum per eum promissorum in retroscripta cedula a ven.i et religioso viro Jo. Jacobo de Cremona ad praesens praepo-

sito ecclesiæ et monasteri beatae Mariae de Pace praesente (*sic*) etc.; post quam quidem professionem se bene quietum contentum vocavit, etc. Et insuper ad praesens, ad requisitionem dicti magistri Bartholomei, honorabilis vir magister Andreas Masii florentinus scarpellinus de regione S. Eustachii (1) sponte fideiussit et se principaliter obligavit dicto fratri Jo. Jacobo praeposito praesenti quod praefatus magister Bartholomeus adimplebit omnia et singula per eum promissa in retroscripta cedula, alias teneri voluit ut principalis etc. Pro quibus dicti Bartholomeus et Andreas obligaverunt in pleniore forma Camerae etc.

Actum in dicta ecclesia Sanctae Mariae de Pace praesentibus Jacomino filio Henrici de Caesaris de Villalalada Bergomensis dioceseas sutore in platea S. Mariae rotundae et Bartholomeo filio Michaelis de Cerchiara dictae dioceseos textibus.

Ita est ego Jo. Babt.ª Paluzelli de Rubeis notarius de praemissis rogatus m.ª pª.

* * *

Mentre ci giungevano alle mani questi rari documenti destinati a derimere ogni dubbio intorno alla notizia vasariana più su riferita, monsignor Michele Faloci Pulignani c'inviava il dotto suo libro su *I priori della cattedrale di Foligno* (Perugia, 1914), nel quale sono riassunti altri documenti relativi al grande architetto. E poichè si trovano in una pubblicazione, dove difficilmente si potrebbero sospettare, così crediamo bene riferirne qui, brevemente, il contenuto.

Il lavoro della ricostruzione del Duomo di Foligno veniva, verso la fine del 1512, affidato a quel Cola di Matteuccio da Caprarola, il quale, quattro anni prima, aveva cominciata la Consolazione di Todi, divinissima chiesa, di puro spirito bramantesco, la quale, tra i monti e le valli, si eleva al cielo come un inno lanciato da mille devote voci, chè veramente nessuna architettura al mondo a noi sembra più armonica, anzi più melodica di quella!

---

(1) Per questo Andrea di Maso vedi l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. I (Lipsia, 1907), p. 454.

Cola, dunque, si mise all'opera nel gennaio del 1513, e prima che l'anno finisse, ei chiuse la vòlta d'uno dei bracci della chiesa tra l'esultanza generale « a suono di campane, trombe, pifari e artigliaria. »

Ma presto

i lieti onor tornaro in tristi lutti

poichè appena due giorni dopo, detta vòlta precipitò « per difetto — si disse — delli maestri e per haverla spontellata troppo presto. »

Cola, tra l'ira e la costernazione, imprecò contro coloro che l'avevano costretto a disarmarla intempestivamente per per la smania di vederla, e contro la pioggia che tutto aveva inzuppato. Però, placato l'animo, s'impegnò generosamente di rifar tutto a proprie spese. Il vecchio vescovo intervenne, rincorò, fece cospicue offerte e suggerì il modo di raccogliere nuovi quattrini col mantenere raddoppiate le tasse nel 1514 come lo erano state nel 1513. Volle inoltre che il bravo e addolorato Cola continuasse il lavoro, disponendo però che fosse sentito in proposito il parere di uno o due peritissimi architetti. Cola confermò di voler sostenere le spese per quanto riguardava il danno avvenuto, e accettò la sorveglianza di un architetto. E questo fu scelto nella persona del Bramante, a cercar del quale il Comune mandò un ser Eleazzaro o Legazario a Roma.

Il Bramante promise di recarsi a Foligno; ma poi fu atteso invano. Nell'adunanza del Consiglio, tenuta il 24 marzo 1514, alcuni proposero d'aspettarlo ancora otto o dieci giorni; poi, se non fosse venuto, si cercasse un altro. Prevalse invece l'opinione del consigliere Nallo che trovava inutile perdere altro tempo. E un altro infatti fu *procurato* in Firenze: Baccio d'Agnolo.

Ma il Bramante non era mancato all'impegno per sua volontà. Ammalatosi, nel frattempo, a morte, l'11 aprile spirava.

LE TRADIZIONI POETICHE
E LA SALA DELLA SEGNATURA

« Raffaello poeta » sarebbe uno studio interessante. Non però il petrarchista dei tre magri sonetti che il Fernou pubblicò per primo; ma il poeta in accordo con l'artista che, mercè l'espressione pittorica, si congiunge ai signori dell'altissimo canto e si fa interprete della poesia tradizionale. La *Madonna del Granduca* e la *Madonna di San Sisto* sono prova di ciò ch'ei valesse nel sentimento e basterebbero da sole a metterlo tra i grandi poeti. Come Leonardo da Vinci, come il Correggio egli seppe mostrare l'espressione dell'anima raggiungendo il più alto fine dell'arte.

Ma oltre all'espressione dei volti, ossia all'espressione psicologica, la poesia si manifesta anche nella vastità del tema e nel concetto dell'opera.

Nell'anima umana è rinchiuso un tesoro d'argomenti e di preferenze che non muta mai. A torto quindi, quand'esse si ripetono, si parla di imitazione e di plagio. Tutte le società, tutti gli uomini, in certi momenti della loro esistenza, s'abbandonano alle stesse aspirazioni, agli stessi desideri, alle stesse speranze: in una parola agli stessi « sogni » non solo pieni di poesia, ma anche di sana morale. Perciò alcuni episodi o fantasie riappaiono pressochè uguali in molte letterature e in molti tempi.

Le passioni dell'uomo (salve poche anomalie che costituiscono la fortuna dei drammaturghi e dei romanzieri mediocri) si manifestano in modo per lo più identico. La novità del fatto, l'eccezione, è svolta più volontieri dall'artista poco abile, il quale con la stranezza si procura quell'attenzione che con l'arte sola non saprebbe procurarsi. All'incontro, il grande artista sa rinnovare, con la potenza dell'intuizione

e dell' espressione, i temi più consueti e più conosciuti, ma che, per ciò appunto, corrispondono maggiormente a quelle aspirazioni o desideri o speranze cui accennammo.

Molti scrittori moderni « sorprendono » con l' inverosimiglianza del fatto e da essa appunto traggono le scene che scuotono i pubblici di cattivo gusto. Shakespeare invece ritrova un mondo di poesia, nuova del pari che maravigliosa, sul vecchio tema di Romeo e Giulietta.

Era questo, infatti, della pace ottenuta dall' amore, uno dei temi più frequenti nel medioevo. Quando più intense fervevano le lotte civili, quando fra cittadini e parenti si prolungavano per anni, per lustri, sino per secoli gli odi e le vendette, il popolo che più ne soffriva, immaginava, nell' intensa brama della tranquillità e della conciliazione, la leggenda che più corrispondeva a' suoi desideri, ed era la leggenda d' amore che si trova in quasi tutti i luoghi e che, nella sua profonda idealità, è tanto umana che pur oggi riappare in molte opere d' arte. Nata nell' antichità con Ero, si trasforma man mano con Ginevra degli Almieri, Dianora dei Bardi, Gentile dei Garisendi, Elisabetta da Messina, Imelda Lambertazzi, Giannozza Saraceni, Emilia e Giulietta, la quale ultima ha ispirato infinite opere d'arte anche musicale.

A metter quiete fra odii violenti non valevano le parole come valsero nel seicento e nel settecento fra i cavilli e le sottigliezze dagli arbitri cavallereschi, in giustacuore e parrucca. Era necessaria una passione violenta quanto l' odio, e si trovava nell' amore. A mali estremi, rimedi estremi. Solo l' amore poteva estinguere l' odio, e s' immaginava che un giovine e una giovine delle fazioni contrarie s' innamorassero e col sacrificio della loro fiorente vita commovessero una buona volta gli avversi genitori, e che questi sulle loro tombe s' abbandonassero al pianto e dismettessero ogni pensiero di vendetta.

Imelda Lambertazzi, Bonifacio, Giannozza, Romeo, Giulietta, Elisabetta, Gentile non vissero mai. La critica storica

ha distrutto per rispetto del vero quelle soavi figure, ma la leggenda le mantiene per amore del buono; e il pubblico, che non vuole, anzi non può e non deve rinunziare ad esse, continua a venerare in Verona la vasca che si pretende l'urna dei due infelici amanti, e si commove ascoltando la *Lucia di Lammermoor* e i *Rantzau* o leggendo *La grande marnière*, dove la stessa tesi è rivestita modernamente.

* * *

Fra le concezioni fantastiche, specialmente nell'epopea francese e nei nostri poemi cavallereschi, il ritorno degli stessi argomenti è frequentissimo. Amori contrastati, eterna base del romanzo; abbandono e infedeltà, eterno insulto all'indole incostante dell'uomo; castelli incantati, selve lussureggianti dove l'eroe si snerva ai baci d'una bellezza mendace; discese ai regni d'oltretomba.... sono tutti argomenti che ripassano a intervalli per le letterature, come comete in cielo, che scompaiono per riapparire, a distanze talora di secoli, non meno diffuse e luminose.

Il castello d'Atlante dal muro d'acciaio « un edificio elevato su fondamento boiardesche » ha sempre lo stesso scopo: di imprigionare e trattenere la persona adorata, Falerina, nel poema dell'Agostini, sorprende l'amato Sacripante in tal modo, e per lo stesso fine sono creati il bel giardino sul monte Carena, il lago di Morgana, la fontana delle fate, il palagio del Grande Disìo nella *Tavola Rotonda*, e molti altri luoghi.

L'isola d'Alcina, prima che nel poema dell'Ariosto, è in quello del Cieco, dove si trova l'isola incantata con la donna incantatrice che si dà al primo che capita, e nell'*Orlando innamorato* del Boiardo, dove si fantastica di Rinaldo tratto all'isola del Palazzo Gioioso. Dopo riappare nel Giardino d'Armida di Torquato Tasso.

Ma quanto più antica è questa fantasia! Omero narra d'Ulisse all'isola di Ogigia; e Virgilio, d'Enea a Cartagine.

E da ciascuno dei poemi indicati si staccano a centinaia dipinti, scolture, arazzi, drammi e melodrammi.

La concezione è una di quelle che più suffraga la nostra tesi. Pio Raina ricorda inoltre « quelle regioni fantastiche che sono sogno perpetuo dell' umanità, non abbastanza soddisfatta delle dimora in cui l'ha confinata la sorte. Per gli uni è l'Eden, per gli altri l'isola dei Feaci, l'*ἠλύσιον πεδίον*, le isole dei Beati, l'isola d'Avalona, il « pays de féerie », il « paradiso diliziano », la « *terra repromissionis sanctorum* » ecc. Sempre si collocano, e per buone ragioni, di là dai mari, lungi dal consorzio umano; si popolano di semidei, di spiriti di esseri in qualunque modo superiori alla nostra condizione presente. L'immagine resta dappertutto la stessa: è questa nostra medesima terra, purificata dai mali e dalle imperfezioni, arricchita, senza limiti di tempo e di spazio, dei beni che l'adornano fugacemente. Quindi non nevi, non pioggie: fiori e frutti in ogni parte: una perpetua primavera e un perpetuo autunno. » E simili sogni s'insinuano nel ciclo di Carlo Magno, nei rifacimenti della *Chanson de geste* e specialmente nel ciclo brettone, dov'esse s'impongono anche ai prosatori.

Ma rechiamoci alla rocca o allo scoglio dove dispera la donna derelitta che ha dato tutto, anima e corpo, all'uomo che l'abbandona per un'altra o per un capriccio o sospetto o stanchezza. E non s'è trasfusa nella soave Pia de' Tolomei l'anima di Olimpia, e in Olimpia l'anima di Arianna e di Medea? E gli episodi di Catullo e di Ovidio non rivivono nell'Ariosto, nel Sestini e in molte tragedie e drammi vecchi e moderni?

Frequentissimo anche l'episodio del ratto e della fuga. È la risoluzione violenta contro ogni sorta di opposizione allo sfogo della passione, che si ripete indipendentemente in molti romanzi e in molti poemi, ma è sempre nuova e commovente se l'arte dello scrittore è alta e potente. In essa spesso la critica cerca l'imitazione quando invece vi si adombra qualche storia vera. Si vuole infatti che il rapi-

mento di Doralice fosse ispirato all'Ariosto da un fatto reale. Nel 1501 una dama della Duchessa d'Urbino lasciava quella città per congiungersi sposa a G. B. Caracciolo. Ma per via fu rapita e s'incolpò del rapimento Cesare Borgia, cui ella molto piaceva. Più tardi, l'episodio riappare travestito ancora in un romanzo di Massimo d'Azeglio.

Ulisse e Diomede esplorano il campo nemico, come Niso ed Eurialo, come Cloridano e Medoro.

In ogni parte del mondo si sognano e si cercano tesori nascosti. Traggono perciò gl'illusi a scavare in deserti castelli, fra mura ruinose e su remote cime di monti. Ogni torre abbandonata ha i suoi fantasmi, ogni cimitero i suoi lemuri, ogni casa cadente e fosca le sue ombre. E l'arte compone, su queste fiabe, sempre opere nuove.

I motivi costanti, saremmo per dire immortali, dell'arte e della letteratura cominciano dall'ingenua produzione infantile ed arrivano alla fulgida e talora astrusa produzione del genio. Dal piccolo eroe che abbatte il gigante e dalla bambina bella e buona che è vendicata dalle fate degli oltraggi della brutta e cattiva; dallo zotico e scemo Bertoldino che, con le più stupide facezie, confonde la sapienza di Salomone, si sale, via via, sino alla fantasia dell'Eliso e del Limbo, che forse è la più nobile di quante sono germogliate nel pensiero umano.

Insomma, gli esempi si moltiplicherebbero all'infinito, a confermare quale tesoro di tradizioni poetiche sopravviva al dileguare delle generazioni e delle civiltà. L'anima dell'uomo in fondo è sempre la stessa, cosicchè i suoi atteggiamenti e le sue aspirazioni possono mutare nella forma, non nella sostanza. I drammi, che più si ripetono nella vita, sono i più evidenti nell'arte.

* * *

Appena Raffaello fu a' servigi di Giulio II, ebbe l'incarico di dipingere la *Sala della Segnatura* nella cui volta erano già gli affreschi di Giovanni Antonio Bazzi detto il

Sodoma. Nelle prossime sale avevano lavorato il Perugino, Pier della Francesca, Luca Signorelli, il Pintoricchio e altri famosi, cosicchè conveniva innalzarsi molto per stare a pari, nonchè per esser superiore a loro.

La *Scuola d' Atene*, il *Parnaso* e la *Disputa del Sacramento*, incorniciate da una solenne serie di figure simboliche, formano una vasta sintesi delle scoperte e delle facoltà intellettuali che più nobilitarono la natura umana. È il ritorno più meraviglioso all'antico concetto del Limbo. L'artista appare uno che vuol vivere con gli uomini più celebrati nella poesia e nella filosofia, o sul monte delle Muse o nell'aula luminosa della *Scuola* o sul piano aperto della *Disputa* sul quale si libra la gloria dell'Olimpo cristiano.

E raffigura Pietro e Giovanni che, ispirato, scrive l' Apocalisse; Abramo, Paolo con la spada, come Omero in Dante, Giacomo e Mosè; Girolamo, Agostino, Ambrogio e il grande Gregorio. Poi vicino alza le mani Pier Lombardo fondatore della teologia scolastica. Poco più in là riconosci il francescano Scoto e Tommaso d'Aquino; papa Anacleto, Bonaventura, l'Alighieri (teologo nella *divina Commedia*), fra' Girolamo Savonarola e, simbolo del misticismo artistico, il beato Angelico.

Dalla filosofia ascetica, Raffaello passa al gruppo dei poeti che conversano nella serenità del monte, mentre Apollo splendente di bellezza divina, siede, suona e canta all'ombra dei lauri. Intorno a lui s'addensano variamente le Muse e i più famosi poeti. Omero, cieco, canta e un giovinetto seduto ferma le sue parole sulle pagine eterne. Virgilio mostra la cima del monte a Dante, come nella *Commedia*. Corinna, dai capelli diffusi, discorre con Alceo, con Anacreonte e col Petrarca, erotici, mentre Saffo attende seduta in disparte, come se ancora la tenesse l'angoscia che la spinse, secondo la leggenda, al salto di Leucade. Dall'apposto lato intanto Pindaro conversa animato con Orazio, e vicino s'aggruppano Ovidio e il Sannazzaro, il Boccaccio e Antonio Tibaldeo.

La Scuola d'Atene — particolare

E dalla poesia, il pittore passa ai filosofi dell'antichità. Nel piano superiore sono i maestri dell'alta filosofia e in basso quelli dell'astronomia, della geometria e dell'aritmetica, Pitagora, Socrate, Platone, Aristotile appaiono circondati dai discepoli, Diogene seduto sui gradini nudo « più che non vuol vergogna » sembra il simbolo della stessa dottrina cinica. Oltre di che nelle faccie di questi grandi si vogliono scorgere le fisonomie d'uomini di mente o di valore contemporanei a Raffaello: il Bramante, Francesco Maria della Rovere, Federico II Gonzaga duca di Mantova e altri.

Così nella *Sala della Segnatura* Raffaello si ricongiunge ai poeti, e accetta quella fra le tradizioni che sempre fu a loro più gradita.

Se torna infatti tanto commovente a le anime elette incontrare nella propria via gli uomini venuti in fama per grandi gesta e per virtù intellettuali, perchè non sarà dolce il sogno di ritrovarsi, quando che sia, fra di loro, in un luogo quieto e remoto e sentirli parlare alti concetti, *con voci soavi e piane*? Wilgardo rétore li scorge in visione, fantasmi gloriosi della sua pazzia, ed è ritenuto eretico perchè la notte conversa eccitato con l'ombre evocate d'Orazio, di Virgilio e di Giovenale. Giorgio Byron, curvo sull'arca di Dante, ode trepidando il fremito delle ossa venerate, e le grandi ombre romane popolano le *Notti* del Verri.

Enea disceso all'Averno, mentre si muove per ritornare al mondo,

giunse la 've accampata era in disparte
gente di ferro o di valore armata.
Qui 'l gran Tideo; qui 'l gran figlio di Marte
Partenopeo; qui del famoso Adrasto
la pallida ombra incontro gli si fece.
Quinci de' suoi più nobili Troiani
un gran drappello avanti gli comparve.
Pianse a veder que gloriosi eroi,
tanto di sopra desïati e pianti,
come Glauco, Tersiloco, Medonte,

i tre figli d' Antenore, il sacrato
a Cerere ministro Polibete.
E 'l chiaro Ideo con l' armi anco e col carro.
Fatto gli avean costor chi da man destra
chi da sinistra una corona intorno.

Boezio, dopo Virgilio, esprime quasi ugual desiderio e a lui succede Dante che traduce lo stesso concetto nella *divina Commedia*, subito nel principio del poema proprio all' ingresso dell' *Inferno*. Dopo aver visto Omero, Orazio, Ovidio e Lucano venire affettuosamente incontro a Virgilio *che s' era dipartito* e dopo essersi fatto *della loro schiera*, segue narrando d' esser venuto al piede d'un castello

sette volte cerchiato d' alte mura
difeso intorno da un bel fiumicello.
Questo passammo come terra dura;
per sette porte entrai con questi savi;
giungemmo in prato di fresca verdura.
Genti v' eran con occhi tardi e gravi
di grand' autorità ne' lor sembianti;
parlavan rado con voci soavi.

E Dante, condotto in parte donde poteva scorgere tutto il glorioso consesso, come Enea si commove ed esclama:

Mi fur mostrati gli spiriti magni
che di vederli in me stesso m' esalto.

E passa quindi, in rassegna patriarchi, eroi ed eroine, poeti, filosofi e scienziati.

Seguono a Dante, Francesco Petrarca col *Trionfo d' Amore* che ispira il Parnaso e col *Trionfo della fama* che suggerisce la Scuola; poi Federico Frezzi col *Regno delle virtù* del suo *Quadriregio*, Iacopo del Pecora nella *Fimerodia*, Filippo Oriolo da Bassano nel *Monte Parnaso*, Antonio Fregoso Fileremo ne *I tre Peregrini*, Antonio Lenio Salentino nell'*Oronte*, e altri, altri ancora.

Come i poeti, hanno vagheggiato questo ritrovo di grandi anche i pittori, che pure incontrano tanto maggiori difficoltà

nelle rappresentazioni di tal fatto, per l'espressione delle molte figure. Pei poeti bastano i nomi; pei pittori abbisognano le imagini.

Francesco di Traino nel *Trionfo di san Tommaso d'Aquino* in S. Caterina di Pisa ha raccolte le figure di Platone, di Aristotile e di Averroè; Benozzo — secondo il Vasari — « ritrasse San Tomaso con un infinito numero di cardinali e molti capi e generali di diversi ordini. »

Nell'affresco del Cappellone degli Spagnuoli, in S. Maria Novella a Firenze, esprimente il *Trionfo della Chiesa militante e trionfante,* Andrea di Bonaiuto affollò del pari una numerosa schiera di teologi, di poeti e d'artisti.

Ritornare in quest' ordine d'idee, comprenderne l'alto significato, ricongiungersi per tal modo ai grandi poeti nel concetto o meglio nel desiderio di mischiarsi alla falange dei sommi, non fu che dei nobili artisti. Raffaello dopo aver dipinto la *Sala della Segnatura* si trovò come Enea fra gli Eroi, come Boezio tra i filosofi.

Il delicatissimo Perugino nella Sala del Cambio in Perugia poteva far lo stesso, ma fu ben lontano dall'immaginarlo o tentarlo. Vi dipinse nelle pareti profeti, sibille e dodici eroi e sapienti dell' antichità, ma divisi l'un dall' altro in tanti scompartimenti, gentili ma freddi, come ogni figura senza azione.

S' egli avesse tolte le sbarre, gli eroi e i dotti, le sibille e i profeti si sarebbero accostati e nella fantasia dell' osservatore avrebbero favellato fra di loro formando un *Parnaso* e una *Scuola d'Atene.* Ma ognuno sembra invece tediarsi nell' angusto spazio della cella in cui fu condannato.

Nell'arte raffaellesca, invece, tutto si fuse, pensiero e forma, luogo e persone. Il Poussin nel *Parnaso,* ora al Museo del Prado, il Delaroche nelle decorazione dell' emiciclo nel Palazzo delle Belle Arti a Parigi, il Kaulbach nella decorazione del vestibolo del vecchio Museo di Berlino, tornarono sul tema seguendo più Raffaello che Dante e gli altri, per-

chè in lui trovarono ispirazione oltre che pel concetto anche per l' insieme pittorico.

Così l' uomo ha sognato e sognerà sempre certe sue predilette fantasie, e i sogni suoi saranno in ogni tempo seme d' arte. Negli sconforti e nel tedio invocherà felicità e delizie remote; nella bramosia di gloria, l' alta speranza d' entrare nel consorzio dei grandi; fra gl' insulti della prepotenza, il trionfo della bontà; tra le ferocia degli odii, la forza benefica e possente dell' amore.

IL BERNINI

Ritessere freddamente la biografia o il panegirico del Bernini, enumerarne con ordine i moltissimi lavori, è oramai cosa inutile. È il suo spirito, lo spirito dell'arte sua che giova cogliere nella realtà e riportare mentalmente al suo tempo. Perchè soltanto da uno studio che rimetta l'artista fra il pubblico che l'ispirò e che l'intese, e consideri l'arte sua come una necessità storica, può derivare un giudizio retto, una critica onesta, libera da quelle vaghe affermazioni che pullulano dal desiderio e dal gusto d'altri tempi e d'altre società.

L'opinione che gli artisti del seicento non fossero sinceri, che esagerassero gli effetti come per isforzo o capriccio, che si fabbricassero insomma il bisogno di molti entusiasmi per poi avere il gusto di soddisfarli, è sfatata tostochè si penetra nel sentimento della vita d'allora, leggendo, assai più che le storie politiche, molte lettere, molti diari e molti processi. Fatto ciò, il primo pensiero, che esce spontaneo nella mente, si è che quella società avesse « dato nel farnetico ». Tutto è a base di stravaganze e di contrasti nel bene e nel male, e gli effetti sono spesso sproporzionati alle cause.

Il popolo che nel cinquecento era buono e ragionevole diventa strambo e feroce; i signori, che erano prudenti o prodi, diventano vili o audaci. Si esagerano l'umiltà e l'insolenza, l'amore e la gelosia. Di fronte alla scienza, che scopre maravigliose verità, giganteggia la superstizione. Sembra che l'anima indurita pel succedersi di molte sventure abbia bisogno di emozioni più forti e trascenda all'eccesso, al disordine.

Per sciocche questioni di servitori e per diatribe cavalleresche di supremazia, perchè in una via non si è data la parte del muro, perchè non si è lasciata passare per prima la carrozza di un dato personaggio, perchè non si sono salutati in ordine di gerarchia i convenuti ad una funzione, per un posto in chiesa o in teatro, per un nonnulla nascono conflitti sanguinosi e interminabili discussioni in cui s' affannano giudici, notai, principi, signorie e spesso anche il sommo Pontefice. La prepotenza d' uno staffiere basta perchè si stampino grossi volumi di pareri, nei quali s' invocano le maggiori autorità della letteratura cavalleresca e si citano alla rinfusa scrittori classici e teologi. Ogni pettegolezzo di dame sembra preludere ad una guerra civile.

* * *

Quanto più langue la fede, che è cosa fiorente nel segreto dell' anima, tanto più crescono le pratiche e le ostentazioni religiose eccitate per giunta dal Concilio di Trento.

Chi ha detto una mala parola a uno sbirro è impiccato e squartato, chi uccide il fratello e ripara in luogo immune è salvo.

Durante la terribile peste del 1630 si hanno esempi di crudeltà senza nome e di pietà commoventi, mentre i begli umori trovan tempo di scrivere e pubblicar satire. I colpi di pistola e le archibugiate rintronano spesso nelle vie, tanto che il seicento s' è meritato anche il nome di *secolo degli ammazzati*. Quando il Cardinal Vidoni lasciò Bologna nel 1665, si trovò che, sotto la sua legazione. di tre anni, si erano consumati in quella città tremila e seicento omidici, e che in un solo giorno s' eran raccolti ben cinquanta fra morti e feriti.

Nè il delitto perdeva il suo carattere bizzarro nei mezzi onde si consumava, nella teatralità delle paci raffermate durante le tragiche agonie, nell' eccesso dei provvedimenti, per cui s' armavano, sino ai denti, centinaia d' uomini pel sequestro d' una persona inerme.

Il Bernini — autoritratto

A Marforio e a Pasquino s'appendevano intanto le satire più terribili, perchè non giovavano le sciagure a frenare il bisogno dell'epigramma. Dopo che il Murtola ebbe sparata una pistola, carica di cinque palle, contro il Marino, e ferito in sua vece il Braida, il Marino stesso (pel quale le uccisioni erano « vezzi omicidi ») scriveva ad un amico: « Basta, egli ha voluto rendermi fischiata per fischiata, poichè in effetto ancora mi fischiano le orecchie della sparata. Credo che voleva darmi un gniffe gnaffe, e appendermi dietro i tricchi tracchi. »

Nè la parte femminile era meno fantastica. Si susseguono i matrimoni di sorpresa e le fughe dai monasteri. Quasi ad ogni pagina s'incontrano dame che s'insultano trivialmente nelle vie, nelle chiese e nelle sale; cantarine che cacciano lo scompiglio nelle case patrizie e con nozze disuguali ne contaminano i gloriosi blasoni. Cristina di Northumberland, discesa dalla famiglia principesca dei Dudley. mette in agitazione la nobiltà d'Italia, il Papa, il Patriarca di Venezia; accoppia nobili a virtuose e a cameriere; è cagione di disastri morali ed economici, di duelli mortali, di avvelenamenti; mette in conflitto popolani, soldati e cavalieri, dame e cameriere, monache e frati. Ora la si vede confinata nei monasteri, ora ricevuta in trionfo e visitata da principi e cardinali.

Più fantastica e più famosa Cristina di Svezia, che dal luteranesimo si converti al cattolicismo e, più che gloria, fu disperazione di papi e cardinali. Se ne gira per le città d'Europa, ora vestita da donna, ora vestita da uomo, ora con uno strano connubio di gonne e di calzoni. Mentre attendeva alle prime pratiche religiose, scriveva allegramente che la sua occupazione era quella di godersi la vita. Giunta a Roma, il papa le regala una carrozza, opera del Bernini, adorna di scolture e di statue dorate, ma ella nell'ingresso trionfale preferisce vestirsi d'Amazzone e montare sur un cavallo bianco al modo degli uomini. Dal sostenere grottesche questioni di cerimoniale, passava a stranezze volgari,

come a portar le dita alla bocca e gareggiar col pubblico nel fischiare una brutta commedia. Anch'ella s'adoperò a combinare nozze disuguali, ad aiutare fughe di omicidiari, a favorire molinisti, astrolo i, alchimisti. D'altra parte (il contrasto dura sempre) favoriva le scienze e le lettere, fondava un'accademia, che poi divenne l'Arcadia, e spendeva somme ingenti nel raccogliere collezioni di quadri, di medaglie e di libri.

* * *

Altra causa notevole all'esagerazione dei sentimenti e dei costumi si è pretesa da taluni l'influenza iberica. Certamente l'inclinazione degli spagnuoli ad esprimersi più ampollosamente, che non facciamo noi, deve aver avuta la sua parte, specie in letteratura. Ma com'è possibile non accorgersi che il *diapason*, per così dire, psicologico si era alzato sino alla tensione in tutta Europa? Alle idee e alle abitudini bizzarre si trovano dovunque persone obbedienti.

Anche le più minuscole suppellettili della galanteria ne sono prova.

Dalla Svizzera sin d'allora si diffondevano per le fiere di tutto il mondo giuocatoli ed orologi. Questi specialmente sembrava che non avessero pregio se non venivano di là. E pure quante stramberie non immaginava anche la sobria Elvezia ed a quali volate liriche non dava perciò argomento!

Si mettevano orologi dentro ai crani perchè il simbolo della morte udisse il suono della vita; si mettevano orologi nel costato dei crocifissi di legno o di bronzo, perchè il tempo fosse legato al suo fattor primiero; invece di freccia ad altri quadranti si fissava una spada perchè il tempo era guerriero « nell'apportar le stragi ».

I teschi si dipingevano negli specchi, perchè le dame, fiorenti di salute e di bellezza, ricordassero che sotto la loro rosea carne si nascondeva simile orrido fusto: s'intagliavano nei baldacchini dei letti macchinosi, perchè non si dimenticasse che il sonno era fratello della morte.

E tutto ciò, non tanto per la cupa intenzione d'incutere spavento come nel medio-evo, quanto per la *necessità* artistica della *trovata* e del contrasto. Ciò che oggi parrebbe l'opera di uno squilibrato, allora appariva naturale.

* * *

Si prendano per saggio alcune opere d'indole critica e specialmente quelle che sotto certi rapporti sembrano primeggiare pel buon senso e per verità argutamente intraviste ed espresse.

Allesandro Tassoni ne' suoi *Pensieri diversi*, dove dà saggi mirabili del suo ingegno, quasi in alcune osservazioni avanzando il suo secolo, si perde altrove a discutere seriamente perchè gli uomini non abbiano la barba verde; perchè, fra gli animali, che non hanno penne, l'uomo solo canti, e cammini su due piedi; perchè siano state create le mosche; perchè i gamberi vadano all'indietro.

Fra le sorprese che lo sconosciuto seicento riserba allo studioso mettiamo senz'altro la critica storica del Lanzillotti, il quale ne' suoi *Farfalloni degli antichi* previene in parte la tarda opera di distruzione delle leggende romane. Eppure eccolo. in contrasto a tanta intuizione storica, dilungarsi a discutere se era possibile che gli Etiopi per omaggio ad un loro re zoppo camminassero tutti zoppi; eccolo infine profondarsi nella lettura degli antichi con la fissazione di trovare chi era stato il primo a mettere acqua nel vino.

Il Padre Giacinto Manara nelle sue *Notti malinconiche*, mentre già accennava al grave problema della pena di morte e prima del Tartarotti e del Maffei stigmatizzava le torture e il misterioso trascinar di catene sulle carceri dei morituri, raccoglie poi infinite citazioni per risolvere « se un condannato, vicino a morte, debba promettere di non peccare per l'avvenire. »

Cornelio Ghirardelli, infine, che, con la sua *Cefalogía fisonomica*, iniziava, più che due secoli indietro, lo studio sui

caratteri fisici dei delinquenti, cercava poi i vari colori della bile per provare che la flava aveva *convenienza col fuoco*, e riconosceva i gradi di virtù delle donne dalla loro statura e dal loro modo di camminare.

La mania della ricerca bizzarra, la febbre dei contrasti negli argomenti e nel modo di trattarli, non era dunque della poesia e dell'arte soltanto; ma del vivere sociale nelle singole sue parti e nel suo grande complesso.

Qual meraviglia quindi possono fare quei soliti versi strepitosi che ogni buon maestrucolo insegna parlando del seicento? Chi ricerchi nelle carte e nelle memorie del tempo trova ben altro che il « *Sudate o fuochi* » o « *Se il crine è un Tago!* » Bernardo Morando, uso a portare gli occhiali, scrive alla donna che l'ha tradito: « Mi avete fatto piangere tanto che le mie lagrime, incristallite in giro, si tramutaron nelle lenti che porto. » Pio Enea degli Obizzi, ritto presso il feretro di Donna Isabella di Savoia cominciò a commemorarla con le volgari parole: « L'intestino rimordimento mi trafigge le midolle dell'anima. » E Giovanni Siska, capitano ungherese, ferito mortalmente, ordina a' suoi soldati: « Appena morto, scorticatemi e della mia pelle fate un tamburo per le battaglie. »

* * *

In un tempo in cui la vita privata e la vita pubblica, il sacrificio e il godimento, l'eroismo e la viltà, l'odio e l'amore, il gesto e il costume, la politica e la letteratura si atteggiavano in forma pomposa, eccessiva, pletorica, barocca insomma, come può pretendersi che l'arte fosse diversa da quella che fu? E come mai s'è potuto per tanto tempo fare una colpa al Bernini e a' suoi seguaci della sovrabbondanza delle intenzioni e delle forme? Le fosche e secche imagini bizantine, le modeste e soavi figure giottesche, le corrette e severe forme dei quattrocentisti, come avrebbero trovato posto in quel turbinio di violenza psicologica?

È noto che in arte l'espressione del sentimento procede con la tecnica e che l'una cosa è in costante dipendenza dell'altra. Naturalmente la forza che si sprigiona da un braccio è in rapporto con la robustezza del braccio stesso.

Alcuni hanno detto che tecnicamente in ogni tempo si fa, non l'arte che si vuole, ma l'arte che si può, ed hanno ricordato che il dugento scrisse con tanta semplicità perchè non era ancora in possesso di tutte le forme acquisite in seguito dalla letteratura, come il trecento dipinse con tanto raccoglimento perchè non era capace di dar maggiore vita al colore e moto al disegno. Gli esempi sono giusti per le considerazioni che possiamo far noi, messi in caso d'avvertire tutte le deficienze d'esecuzione d'allora dall'esame di quanto s'è fatto dopo. In ogni tempo, all'incontro, si è sentita l'arte che si è fatta e la storia racconta che l'entusiasmo, che sollevarono le tavole di Cimabue e di Duccio senese, non fu per nulla inferiore a quello che sollevaron il *Davide* di Michelangelo e il *Perseo* del Cellini.

Quello che succede, specialmente agli artisti mediocri, i quali s'illudono sulla propria opera, succede dell'arte a traverso i secoli. In ogni tempo l'artista s'adopera ad esprimere con la tecnica le forme che gli si muovono nel pensiero, ma queste appunto si muovono nei limiti della possibilità della esecuzione, la quale perciò determina l'estrinsecazione della idea intima.

Il guaio maggiore per la critica è stato, ed è tuttora per taluni, quello di ritener l'arte quasi una delle tante manifestazioni del *libero arbitrio*, e che proceda solo per iniziative personali. Per quanto sia doloroso, si dovrà pure rinunziare ad una teoria così soddisfacente pel nostro orgoglio e considerar l'arte per quella che è, cioè una fioritura spontanea della mente che, come quella della terra, ha le sue stagioni.

Tutte le arti belle nel Rinascimento raggiunsero un alto grado. Anche la letteratura, il costume, le convenienze sociali, la politica, la guerra erano divenute forti ed eleganti. Quando

questa meravigliosa primavera fu passata, cominciò naturalmente l'estate con gli eccessivi ardori, con la vegetazione troppo densa e intralciata, con gli uragani fragorosi ed anche con le sue fiacchezze. Tutto ciò ch'era stato sobrio nella Rinascenza divenne esagerato; ma la mano, ossia la tecnica, per le forze acquistate, operava con più facilità, proprio come nell'estate il caldo rende tutto più elastico e più sciolto.

Allora la matita, il pennello, lo scalpello si piegarono, arrendevoli in tutto, alla volontà degli artisti. Il marmo ebbe morbidezza, splendori, valori quasi pittorici, e ciò per opera precipua del Bernini, di cui nessun secolo può vantare scultore più abile a modellare e più pronto a scolpire, sì che di lui si disse che *divorava il marmo.*

E questa sorprendente potenza esecutiva mostrò sin da giovane, quando eseguì pel cardinale Borghese le statue e i gruppi, fra i quali è opera principalissima Apollo che insegue Dafne.

Il giovane dio, snello e leggero, incalza correndo la fuggente figliola di Peneo, che si trasforma in alloro. Il manto, che gli si gonfia dietro, pel vento destato nella rapidità della corsa, è così finamente lavorato nelle abbondanti pieghe, che qua e là traspare come tenue lino. Anche il crine annodato sulla fronte s'agita elegantemente. Il volto, pur nella sua classica compostezza e formosità, mostra l'animazione del desiderio nello sguardo un po' strabico, per la lievissima deviazione che fa una pupilla attratta dalla maraviglia d'una mano di Dafne, che già frondeggia, mentre l'altra pupilla resta avidamente fissa alla testa di lei. E Dafne, ancor più geniale, si torce, aprendo la bocca a un grido di spavento e cercando d'allontanarsi dal dio, dove sente il contatto delle sue dita. Tutte le estremità del suo vergine corpo accennano intanto alla trasformazione in lauro. Le dita de' suoi piedi s'allungano in radici che s'abbarbicano al suolo. La scorza dell'albero con la ruvidità e la porosità del sughero, le sale per avvolgerla dietro e dinanzi, frondeggiando più pronta dalla parte di lui, come a crearle

La Dafne del Bernini — particolare

un'istantanea difesa. Ma le due gambe e il seno virgineo restano scoperti, e la figura si palesa intera. I capelli, già terminanti in foglie, le s'innalzano, più che dal vento, sollevati dalla legge di natura che fa tendere all'alto le fronde o, come dice Dante, *per la propria virtù che le sublima*. Le mani, protese al cielo in atto d'implorare l'aiuto di Giove, le si tramutano in rigogliosi arbusti. Non è possibile descrivere la leggerezza del lavoro. Ogni stelo si delinea schiettamente, ogni fogliolina è staccata, sottile, variamente mossa, ogni piccola ciocca di capelli si svolge, fluttuando morbida e sciolta. E le carni levigate, le chiome increspate, il manto opaco, le foglie segnate dalle fibre, la scorza striata e nodosa alternano i toni d'un perfetto chiaroscuro che fa balzare nitide e distinte tutte le parti di quel singolare capolavoro.

* * *

Così ne' suoi moltissimi ritratti o busti l'accuratezza tecnica non raffredda il sentimento naturalistico, perchè non è effetto della fatica o dello stento, ma effetto d'un esercizio facile e spontaneo che, non preoccupando affatto, consentiva al Bernini di sorprendere i caratteri materiali e spirituali degli individui, esperto in questo come certi ambasciatori della Signora Veneta, che in poche parole sapevano ritrarre una persona, fisicamente e moralmente. Racconta infatti il Baldinucci com'egli dicesse « che nel ritrarre alcuno al naturale, consisteva il tutto in saper conoscere quella qualità che ciascheduno ha di proprio e che non ha la natura dato ad altri che a lui. A quest'effetto tenne un costume dal comune modo assai diverso e fu: che nel ritrarre alcuno non voleva ch'egli stesse fermo, ma ch'e' si movesse e ch'e' parlasse; perchè in tal modo, diceva egli, ch'e' vedeva tutto il suo bello e lo contraffaceva com'egli era; asserendo, che nello starsi immobilmente fermo, egli non è mai tanto simile a sè stesso quanto egli è nel moto, in cui quelle qualità consistono, che sono tutte sue e non

d'altri, e che dànno la somiglianza al ritratto. » Preziosa e grande massima d'arte, ma che non può esser seguita se non da chi possiede acutezza e perizia eccezionali.

Ma per essa soltanto egli poteva scolpire i maravigliosi busti del cardinal Scipione Borghese, del cardinal Ginnasi, d'Innocenzo X, di Jacopo Foix di Montoia, della Bonarelli, di Francesco I duca di Modena, e d'altri.

Guardando il busto del cardinale Borghese ben intendi la difficoltà del gesto impacciato, data dalla pinguedine, nelle veste e nel berretto trascuratamente messi; ben senti la difficoltà del respiro nelle labbra semidischiuse; ben leggi l'anima nel tranquillo occhio che la tecnica rileva celeste. Così nel ritratto del cardinal Ginnasi scorgi il calmo spirito benefico come in quello d'Innocenzo l'autorità ruvida e severa del pontefice che smantellò Castro, condannò le proposizioni di Giansenio, soppresse i *conventini*. La semplicità dell'uomo mite e devoto è invece nel fine pensoso aspetto del Foix, che per semplicità pare l'opera d'un quattrocentista. Infine è facile sorprendere nel delizioso busto dai capelli sciolti, dalla veste discinta, dallo sguardo impronto, dal sorriso malizioso il temperamento leggiero dell'amante Costanza Bonarelli, come nella pompa delle vesti e della gigantesca parrucca e nel franco ardito volto il carattere fastoso e volitivo del duca di Modena.

* * *

Il Bernini, come scultore, emergeva appunto laddove il naturalismo dava più largo e ragionevole campo all'arte. Perciò molti critici, mentre hanno esaltato, senza restrizione, i ritratti da lui eseguiti, si sono ben guardati dall'apprezzare le sue scolture d'argomento religioso e specialmente quella, che per meriti singolarissimi eccelle sulle altre ossia l'*estasi di santa Teresa*, nella quale essi biasimano i caratteri materiali d'un volgare svenimento.

Su questo e sul vivace e scomposto movimento impresso alle figure degli angeli e dei santi, si è basata la conclu-

sione che il Bernini e gli altri barocchi non abbiano intesa la religione e che abbiano quasi subita l'influenza del teatro in tutte le sue espressioni drammatiche e coreografiche. I santi, dipinti e scolpiti allora, appaiono, si è detto, sempre convulsi, sempre declamatori, e ballerini. Le composizioni si sono sino chiamate *a grande orchestra*; e tali che tutto mostrano tranne l'intimo senso religioso che aveva trovato così splendide espressioni nelle arti anteriori.

Sull'effetto non si può dissentire. Che quell'arte abbia del teatrale, dell'enfatico è fuori di dubbio. Ma ci pare che anche di questo fatto non si siano ben considerate tutte le cagioni, le quali avrebbero mostrato che l'arte religiosa d'allora non fu alterata da cause esteriori e di mero gusto artistico, ma seguì a dovere le stesse manifestazioni ascetiche.

L'arte, resta inteso, non può cogliere che le espressioni esterne e corporee della fede, le quali naturalmente nei secoli si trasformano come si trasformano le costumanze. L'elemento umanistico o classico, che ha dato all'arte del Rinascimento audacie e formosità pagane, non lo si trova infiltrato in tutta la vita ecclesiastica del tempo? Il Concilio di Trento fu fatto per l'arte o per la religione? Quella sensualità gentile era, insomma, solo negli occhi degli artisti, o non era anche nel sangue dei religiosi, compresi i papi?

La Riforma era valsa a sovreccitare gli spiriti e a mettere la Chiesa sulla via d'una febbrile repressione; il Concilio, a riafforzare con le pratiche e la disciplina il fervore, il quale, dati i temperamenti eccentrici, e sentimentali del tempo, si espresse con eccessi di pomposità e di affollamento, che a noi oggi sembrano sconvenienti. Leggendo infatti le vite dei santi, fioriti mentre scaldava l'aria il soffio sciroccale della dominazione gesuitica, s'incontrano subito le tragiche eccitazioni che l'arte riproduce. Non più l'estasi raccolta, soave e lieta di san Francesco d'Assisi, ma l'orgasmo solenne e lagrimoso di Francesco di Sales, di

Felice da Cantalice, di Pietro d'Alcantara. Per temperare i divini ardori Maria Maddalena de' Pazzi teneva le mani nell'acqua gelata. Poi urlando e gemendo abbracciava la statua della Vergine, e nelle visioni si esprimeva con la gonfiezza del marinismo. All'apparizione di san Luigi Gonzaga esclamò: « *Quando eri in questa vita mortale, scoccavi di continuo saette d'amore nel cuore del Verbo; ora che sei ne' cieli le saette ritornano nel tuo proprio cuore.* » San Fedele da Sigmaringa sottoscriveva le lettere « Frate Fedele indegno cappuccino, fra poco pasto dei vermi. » San Francesco di Sales al monaco che bruciò il suo libro « *M'auguro* — disse — *che il tuo cuore divampi d'amor divino, quanto il mio libro ha divampato nelle tue fiamme.* » Ed aggiungeva: « *Sia fatto di noi ed in noi il volere del cuor sovrano, in cui, da cui e per cui vogliamo vivere e morire.... Nel seno ancora della Madre quel divin cuore prevedeva, disponeva, meritava impetrava.* »

Ma l'accordo, che lega le parole stesse di santa Teresa, rilevate dalle sue *Opere spirituali*, all'espressione della scoltura del Bernini, è ancor più mirabile. « *Non è già l'anima* — diceva la santa — *quella che procura il dolore della piaga, che le recò il suo Signore; ma bensì un dardo nella più sensibile interior parte delle sue viscere, ed alcune volte nel cuore che non sa l'anima che cosa s'habbia, nè che cosa voglia.* » « *Altre volte assale con tale impeto e abbatte talmente il corpo, che nè de' piedi nè delle mani può fare uso; anzi se si trova in piedi, mettesi a sedere come una cosa abbandonata, che da sè non può sussistere, nè quasi avere respiro. Solo può dare alcuni gemiti e questi ben deboli per mancanza di forze.* » E confessa: « *Vedevo un angiolo, vicino a me posto in aspetto corporale.... Gli vedevo nelle mani un lungo dardo d'oro, e su la punta parevami vi fosse un poco di fuoco. Sembravami che alcune volte con questo mi ferisse il cuore e che penetrasse fino alle viscere: nel ritirarlo a sè, sembravami che seco portasse le medesime.* » E dice che era spasimo e voluttà ad un tempo, cui partecipava molto col

corpo. Nelle sue estreme parole: « *Gesù la dolcezza è troppa: o siate men soave o ingrandite il mio cuore* », troviamo certo maggiore esaltazione che nell'opera del Bernini.

Non il sentire e il parlare dei santi differiva da quello dei tonanti predicatori, condannati alla gogna come ampollosi e artifiziosi corruttori della semplicità dell'orazione classica.

Gl'istrumenti di martirio, onde taluni monaci e preti d'allora infierivano in sè stessi, rilevano caratteri eccedenti. Se gli eremiti della Tebaide si eran nutriti di semplici radici, san Filippo Neri doveva peggiorare il suo cibo, condendo le radici con droghe, diremo così, nauseabonde; se cento religiosi o santi avevano portato un cilicio di pelli irsute o una corda di setole o tutt'al più una catenella, san Luigi Gonzaga doveva comporre il suo cilicio con cinture a punte di ferro e con rotelle di speroni, e san Pasquale, della Riforma dei Zoccolanti, macerarsi con triplice catena, oltre due ferri da cavallo coi chiodi, che teneva sotto il cilicio, conficcati nelle carne, l'uno sullo stomaco, l'altro sopra le reni.

Di tutto si abusava; san Francesco de Regis predicò per un giorno intiero e un'altra volta restò a confessare i fedeli ventiquattro ore di seguito.

E perchè si rimprovera che i santi dipinti o scolpiti abbiano l'aspetto contorto ed agitato, quando nelle biografie sacre il miracolo si presenta con linee conformi? San Pacifico non rimase in aria cinque ore sull'altare movendosi liberamente? Ma qual esempio artistico non può esser giustificato dal miracolo di san Giuseppe da Copertino? « *Si sollevò sopra il suo popolo a volo* — narra il biografo — *andò difilato ad un confessionale ove un altro religioso ascoltava le vergini da vestirsi del sagro abito, lo afferrò per la mano, sel portò e con istupendissimo ratto seco lo aggirò per il vano della chiesa a modo di ben ordinata danza, e ciò compiuto, con infinito stupore dell'adunato popolo ripose il buon confessore là onde lo aveva tolto.* »

A così originali esplicazioni di santità dovevano naturalmente corrispondere le pratiche dei devoti, e alle non meno originali pratiche religiose doveva soddisfar l'arte.

Maria Casimira Sobiescka andava a gittarsi sul pavimento delle chiese e dentro ai conventi fra un codazzo di dame profumate, imbellettate. Maria Eleonora di Brandeburgo, di pieno giorno chiudeva le finestre di una stanza, tutta parata a nero, accendeva due ceri e si prostrava, gettando grida selvagge innanzi a una teca in cui era riposto il cuore del marito.

Altri, intanto, esageravano i peccati e i godimenti. Si vedevano le dame col cavalier servente in chiesa e con l'abate in teatro. Si facevano funerali macchinosi con migliaia di ceri e si lasciavan cadaveri abbandonati lungo le vie. Era il medesimo disiquilibrio, lo stesso orgasmo delle facoltà, lo stesso isterismo morale che portava agli eccessi in tutto, comprese inevitabilmente le estrinsecazioni artistiche.

* * *

Perciò la necessità del singolare e del sorprendente non poteva risparmiare le forme architettoniche, che alterò spesso con un'infinità di sovrapposizioni capricciose. La sobrietà nobile e tranquilla delle linee, scopo dell'architettura del Rinascimento, fu allora (come ogni altro sentimento) per la massima parte travolta dal bisogno di contorti profili, d'ardimentosi aggetti, ai quali corrisponde un vario giuoco di luci nelle cimase, nei colonnati, negli abbondanti frontoni che talora s'alzano isolati, senza, cioè, partecipare all'organismo del monumento cui s'addossano pesantemente.

Eppure anche quest'architettura, su cui gli storici dell'arte sono soliti passare rapidamente come da un luogo infetto, ha lasciato superbe prove del suo valore. Il quale non sempre fu rivolto a trattare irrazionalmente le forme classiche o a vincer difficoltà e sbalordire, ma spesso si esercitò con generale o relativa semplicità. Quale critica

infatti, per quanto stretta nei pregiudizi, può non ammirare la facciata centrale del palazzo Barberini, dovuta al nostro Lorenzo?

Uno dei maggiori difetti del barocco, tanto in arte che in letteratura, sta nel disiquilibrio fra il pensiero e la forma. Spesso si vedeva con la lente, ossia si dava una dimensione esagerata a concetti minuscoli. Però il gravare di decorazioni piccoli motivi architettonici, il dare una forza muscolare eccessiva a una piccola figura d'angelo o di donna, il cantare in rima un pulcino con intonazione epica, sono cose che, se non maravigliavano in un tempo di sovreccitazione morale, come il seicento, non possono ora che sorprendere chi viva fuori di quell'ambiente ed abbia l'occhio e l'animo diversamente educati.

Ma quando alla grandiosità delle dimensione risponde quella del concetto; quando insomma il poeta non mette l'elmo, la corrazza e il brando al pastorello, ma li dà all'eroe e, come lo Shakespeare, dà solenni parole a personaggi solenni; quando gli ornamenti non s'adagiano sopra un povero edificio mingherlino e male in gambe, ma sopra un organismo forte e ben proporzionato, come il superbo Colonnato di San Pietro e il palazzo di Montecitorio, allora anche in noi la concordia delle parti desta maraviglia ed ammirazione, e il barocco scuote una fibra del nostro senso.

E questo accade, senza neppure riflettere quanta parte di sproporzione sia veramente in quello stile, e quant'altra gli sia invece rimproverata ingiustamente, quando non si tenga conto di tutto ciò che è scomparso e che ne giustificava l'effetto.

* * *

Il Taine ha detto che girando per le vie e le piazze antiche di Siena. gli dava noia veder gente con l'ombrello e col paletot, e che solo quando uscivano le compagnie delle diverse Contrade per la corsa del pallio, ei riusciva a intravvedere un po' dell'armonia che una volta era passata fra il costume e l'edificio.

Ebbene: perchè rispetto ai monumenti barocchi non si fa l'identica riflessione? Perchè non si pensa almeno che la mancanza d'unità può provenire dalla varietà dei costumi e delle decorazioni?

Guardiamo alle splendide sale di teatro architettate dai Bibiena. A molti sembrano troppo gravate di mensole, di balaustri, e tormentate dalle curve. Ma se al pubblico d'oggi, con gli uomini dalle teste calve e tosate, insaccati in abiti grigi e neri, con le signore modestamente pettinate, potessimo sostituire il magnifico pubblico del tempo, in cui i Bibiena idearono quegli edifici, con le vesti damascate, le gale, le trine, i ricami dorati, i nastri, gli sbuffi, le piume, le parrucche monumentali, e illuminar tutto con migliaia di torce dentro e fuori dai palchetti, credete voi che le linee architettoniche parrebbero pesanti quali oggi paiono?

Se in tante sale dei palazzi, le cui soffitte a stucchi sembrano gravare sulle nostre spalle, rimettessimo i vecchi mobili grandiosi, dorati e dipinti, e gli arazzi o i damaschi, e i diffusi lampadari e i quadri e gli specchi dalle cornici intagliate, e ne levassimo invece gli esigui mobilucci d'oggi e staccassimo dai muri le oleografie e i piccoli ritratti in fotografia, credete voi che le soffitte non paressero rialzarsi leggermente?

Se dinanzi ai palazzi e le chiese di Roma, vedessimo come un giorno passare la folla varia e vivace per fastosi costumi e le variopinte compagnie e le grandi carrozze dei principi e dei porporati, adorne di gioconde figure mitologiche, foderate di rasi, coi grossi cavalli sassoni, coperti di drappi, di ciondoli, di fiocchi, di pennacchi, credete voi che quei palazzi e quelle chiese sembrassero, come oggi, minacciare, comprimer quasi, del loro pondo la grama folla che sgambetta per le vie e le carrozzelle lerce dai cavalli che sembrano preparati anatomici?

Quale fosse questo rapporto di proporzioni e quali le inevitabili esigenze decorative, lo si vede meglio che altrove in San Pietro, dove il Bernini alzò la cattedra e il baldac-

chino chiamato, con ben adatte parole, da Lelio Guidiccioni « degna casa d'Apostoli, erario del cielo, macchina eterna e sacrario di devozione. » Incolpare quell'artista d'avere, con le sue decorazioni, sminuita l'idea michelangiolesca del tempio, può parer giusto soltanto a chi non considera quale alterazione avesse già portato nella basilica il Maderno con l'aggiunta del lungo rettangolo anteriore, che ne aveva variate le dimensioni e l'idea rimpicciolendo l'effetto.

Le decorazioni, aggiunte dal Bernini, erano più che altro un tentativo per ridare al monumento parte della grandiosità che aveva perduta. E che solo il suo stile largo, franco e *dovizioso* potesse convenire alle misure del luogo, ognuno può ben giudicare, quando, dopo aver guardati i suoi poderosi monumenti d'Urbano VIII e d'Alessandro VII, giri l'occhio a quello di Pio VII, opera del Thorwaldsen, e a quello di Pio VIII, opera del Tenerani, i quali nelle composte e levigate figure sembrano miseri e glaciali.

* * *

Lorenzo Bernini fu di questo fantastico mondo barocco il più grande rappresentante come, fu, si dica pure, coraggiosamente, dopo Michelangelo il più potente e imaginoso nostro artista.

Le scolture e le architetture, cui abbiamo accennato, sono bastevoli a rendere immortale il suo nome, e perciò a giustificare gli onori ch'egli ebbe a' suoi tempi e la serie infinita dei seguaci. Disse bene il Cicognara che « dove non oprò, diresse; ove non diresse, influì ».

Cercare vasta profondità di concepimenti nel Bernini e nella vita italiana del suo tempo, non è possibile. L'êra dei grandi pensatori in arte, apertasi con Giotto, s'era chiusa col Buonarroti. Nè il temperamento religioso e letterario del seicento offriva più esempi che fossero d'incentivo alla trattazione artistica di grandi idee, come il ciclo giottesco d'Assisi e di Padova, le sale di Raffaello e l'opera michelangiolesca della Cappella Sistina.

Ma la facilità del concepire, e del tradurre in fatto, edifici e figure; la padronanza assoluta degli effetti, la prontezza nel trovare i più inaspettati espedienti, di fronte alle maggiori difficoltà, e il senso del grandioso, raggiunsero in lui il più alto grado. I problemi che risolse, quando imaginò il Colonnato, e trasformò la Scala Begia, dánno intera la misura del suo genio.

Alla quantità e alla forza dell'acqua, di cui poteva diporre, subordinava il progetto delle fontane; e sapeva sempre trarne partito così se pullulava bassa come se si librava in un getto ardito; se gemeva scarsa, o se incalzava abbondante e fragorosa.

Dipinge quadri (pochi restano e mediocri) sullo stile del Poussin, e disegna caricature e ritratti; scolpisce statue gigantesche e graziose statuette per gallerie e per sale; alza superbi palazzi e modella ornamenti di lettiga; disegna pavimenti e carrozze e inalbera obelischi: incornicia stemmi, scrive commedie, colorisce vaste scene, combina macchine a sorpresa, dirige fuochi d'allegrezza, alza catafalchi, progetta mascherate, e tutto anima con lo spirito pieno di risorse, di coraggio e d'arguzia.

Le acerbe lotte con gl'invidiosi e gli émuli, le offese dei malevoli, e sino del fratello, non lo fiaccano. Non si avvilisce, se gli si ordina la demolizione di un campanile alzato da lui; non si spaventa se lo si accusa di aver cagionato, co' suoi lavori, fenditure nel gigantesco San Pietro. Egli lavora, lavora sempre, lavora per tutti, per semplice diletto come per soddisfare alle richieste dei principi, dei Re e dei Papi, che lo coprono di oro e di ammirazione.

Quale il mago della fiaba, muove montagne di marmo, laghi di metallo, fiumi d'acqua, e tutto trasforma in dilettose e poderose sembianze d'arte.

E quest'arte sua corrisponde appunto alla grandiosità, alla ricchezza, al carattere dell'antica Roma dalla quale deriva, perchè (pur ne' suoi torcimenti) s'informa agli ordini classici, trattati dal Bernini (in ispece il dorico) in modo difficilmente superabile.

E mentre qua, presso i ciclopici avanzi dell'urbe, le cattedrali cosidette gotiche con le sottili ogive, le rigide membrature, le guglie e i frastagli, parrebbero discordi, ben tuona all'unisono la voce stentorea del Bernini, al quale false attribuzioni di stravaganze non sue hanno procurato critiche e dispregi.

Ma anche quando, grazie agli studi che si compiono, sarà dato a lui, soltanto ciò che gli appartiene, le attribuzioni resteranno a provare la popolarità, il desiderio dei Romani, che tutto fosse uscito da quel cervello, ardente come il vulcano della sua patria.

Perchè l'aspetto predominante di Roma è di lui, che ne fiancheggia le lunghe strade d'insigni palazzi, orna i fondi di obelischi, di scalee marmoree e di portici, anima le piazze col fremito e con lo scintillo delle fontane, accresce il fasto gentilizio con magnifiche ville e sepolcri, e il fasto religioso con una folla di chiese e di altari. Magnificenza unica al mondo, intorno e sulla quale sembra che anche la natura ami profondere il tesoro di una vegetazione più forte e di una luce più limpida e smagliante!

* * *

Vecchio di ottandadue anni, Gian Lorenzo Bernini è assalito da lente febbri, alle quali sopravviene un insulto apoplettico.

Presso a morire si compiace di motteggiare coi discepoli, coi parenti e sino col suo confessore, che, avendolo interrogato « sopra lo stato di quete dell'anima sua », sentì rispondersi: « Padre mio, io ho da render conto ad un Signore, che, per sua bontà, non guarda ai mezzi baiocchi. » Accortosi d'avere perduta ogni forza nel braccio destro, disse: « Ben era dovere che questo braccio si riposasse alquanto prima della mia morte, avendo egli tanto faticato in vita. »

In Santa Maria Maggiore, sopra la tomba della sua famiglia, dove fu calato l'ultimo giorno di novembre del 1680,

è inciso: « *Nobilis familia Bernini hic resurrectionem expectat* ». Anche alla gloria del nostro Lorenzo potevasi riferire, sino a poco tempo indietro, l'umile epitaffio, perchè, battuta dal pseudoclassicismo, aspettava la sua risurrezione; ma la rinnovata ammirazione dei nostri giorni dimostra ch' essa è ben risorta!

[Discorso tenuto nel 1898 a Roma, in Campidoglio, pel terzo centenario dalla nascita del Bernini].

CRISTINA DI SVEZIA

La pelle bianchissima, l'occhio azzurro e grande, la barba di un color biondo chiaro, quasi cinereo, procurarono a Gustavo Adolfo re di Svezia, ultimo dei Vasa, il soprannome di *Gigante di neve*. Eppure l'unica figlia, che ebbe da Maria Eleonora di Brandeburgo, nacque e crebbe con la pelle fosca e pelosa, con voce dura e grossa, quasi di maschio. Così tutti gli storici descrivono Cristina salita al trono di Svezia nel 1632, di poco più che sei anni. E ci fanno fede ch'era d'una bizzarria che talora degenerava in ferocia. La madre un giorno, rimproverandola, le disse che certe cose non le avrebbe fatte se fosse vissuto il padre. La giovinetta rispose crudelmente: « In tal caso ha fatto bene a morire! » Ma come poteva Maria Eleonora accusarla di stramberia, s'ella medesima le era maestra? Non paga di chiudere le finestre al giorno e rischiarare appena con languidi ceri la sua camera tutta parata di nero, non paga di curvarsi in preghiera innanzi a una teca in cui era riposto il cuore di suo marito (come già il cuore d'Arrigo d'Inghilterra che si venerava *in sul Tamigi*), non paga d'abbandonarsi a clamorose disperazioni, obbligava anche la figlia ad assistere alle sue follie macabre. Cristina per sei lunghi anni n'ebbe lo spirito conturbato. Di poi s'affaticò nello studio delle lingue, delle scienze e delle diverse letterature, giungendo a un grado di coltura rarissimo nelle donne di ogni tempo, unico a' suoi giorni.

Era così spendereccia che non si arrischiò una volta di convocare il Consiglio, temendo che la notizia de' suoi debiti lo scandalizzasse. D'altra parte avea profondamente,

sinceramente a noia le cure dello Stato, agitata dal desiderio di godere tutte le comodità e i diletti di una condizione libera e indipendente. Sopportò più che potè; poi una mattina del giugno 1654 depose scettro e corona.

All' abdicazione tenne dietro l' abiura del luteranismo, atto magnificato, *gonfiato* anzi dai cattolici apostolici romani come un avvenimento mondiale. Sulla abiura si fecero diverse ipotesi: chi la disse per conversione schietta, come Gregorio Leto; chi per capriccio di femmina; chi per dispetto; chi per delusione sofferta non avendo ottenuto l' amore del conte Magnus de la Gardie; chi pel desiderio di procurarsi l' affetto dei prìncipi italiani, decisa com' era di stabilirsi in Italia; chi per la fede sicura che grandi, festose accoglienze l' avrebbero accolta; chi per altre ragioni ancora. Ma perchè cercare la vera causa della conversione in uno solo dei supposti fatti? Tutti insieme dovettero contribuire alla decisione di Cristina, come le acque di molti ruscelli concorrono a formare una fiumana.

I gesuiti le si misero subito attorno, e la cosa fu fatta. Partita dalla sua patria, or con veste di donna, or con veste di uomo, or con un misto dell' una e dell' altra, giunse a Bruxelles, dove, una delle ultime notti del 1654, abiurò nelle mani di Gian Battista Gomez, domenicano e suo confidente.

Nell' aspettazione, molte città italiane e in ispecie Roma si preparavano a farle entusiastiche accoglienze, mentr' ella faceva spedire a Roma le sue magnifiche collezioni di quadri, di libri, di monete e di gioie. Si diceva che nessuna biblioteca privata poteva eguagliare la sua: che enorme era il numero e il valore della sua raccolta numismatica e delle pietre preziose: che, infine, tra i suoi quadri, si trovavano opere di Raffaello e del Correggio.

L' 8 aprile 1655 diveniva papa, col nome di Alessandro VII, Fabio Chigi. Con quale avvenimento più fausto della conversione di Cristina poteva iniziare il suo pontificato? Si preparò ad accoglierla con tutto lo splendore degno d' una regina che per Roma abbandonava la patria, la religione

CRISTINA DI SVEZIA

degli avi e il trono. Nel settembre i preparativi erano cominciati, e già si costruivano carrozze e si adornavano appartamenti.

Ma nemmeno durante le prime feste Cristina seppe nascondere l'indole sua. Il residente di Toscana in Roma avvertiva subito: « Ella è piena di ottima volontà, un poco vana, e gran servigio poteva fare alla cristianità restando in casa sua regina. »

Cristina stessa confessava senza scrupoli: « Mes occupations sont de bien manger et de bien dormir, étudier un peu, causer, rire et voir les comédies françaises, italiennes et espagnoles, et passer le temps agréablement. »

Pratica sempre, la Signoria Veneta non credette opportuno sciupar tempo e denari in un vano ricevimento. Fece perciò deviare la regina, dicendole che le condizioni sanitarie del paese erano pessime e costituivano un pericolo per lei e pel suo seguito. Le mandò qualche bel pesce in regalo, mentre passava da Dolo, e le fece fare tanti complimenti e buoni auguri di viaggio.

Cristina capisce, dissimula, ringrazia e prosegue. Passato il Po, si prepara alle solennità bolognesi.

Bologna era infatti la prima grande città dello Stato pontificio in cui la regina entrava. Le accoglienze furono quindi splendide e cordiali, e le cronache abbondano di particolari e si dilungano in enfatiche descrizioni. Ma più delle parole giovano, questa volta, alcune miniature conservate nell'Archivio di Stato di quella città: la prima delle quali rappresenta appunto l'ingresso di Cristina in Bologna. Apre il corteo una schiera di moschettieri, cui tengono dietro gli alabardieri, con in cima all'aste vaghe banderuole rosse filettate d'oro. I corazzieri, con le armature coperte in parte da una sopravveste scarlatta, sono seguìti da diversi militi che reggono lunghissime spade. Ed ecco la carrozza di Cristina, tutta, fuori e dentro, coperta di stoffa rossa, ricamata in oro, come il trono che sta in mezzo. La tirano tre coppie di cavalli bianchi. Vicino si addensano trombettieri, mazzieri,

gentiluomini a cavallo e tamburini. In fondo sorge il Palazzo Pubblico, alle cui finestre, adorne di tappeti rossi e turchini, s'affolla un pubblico numeroso. Più in là vediamo una scenetta del cerimoniale allora seguìto. La carrozza reale è ferma. Cristina n'è discesa e sta inginocchiata sopra un cuscino innanzi all'arcivescovo che le fa baciare una croce. L'arcivescovo è sotto un baldachino bianco sorretto da otto cavalieri dal mantello nero guernito d'armellino. Dietro assistono i canonici, mentre intorno gli alabardieri trattengono la folla che tenta irrompere d'ogni lato.

Le cronache descrivono altre manifestazioni di gioia, come spari d'artiglierie, fuochi d'artifizio, funzioni in Duomo e in San Petronio, un ballo nella sala d'Ercole, una visita al Santuario della Madonna di San Luca ed ai musei d'Ulisse Aldrovandi, un pranzo con dame in maschera ed una giostra riprodotta anche questa dai miniatori ufficiali. Al ballo, Cristina portava la parrucca bionda riccia, spalmata di manteca e cosparsa di cipria, un fazzoletto al collo di punto genovese con nastro aranciato, come il giubbetto giambellotto guernito d'oro e d'argento. Uguale ricchezza di guarnizione copriva quasi interamente la sottana bigia.

Passiamo oltre. Il viaggio in Romagna e nelle Marche non è meno solenne. A Cattolica conosce i Santinelli, di cui dovremo riparlare; poi, per Fano ed Ancona, recasi al santuario di Loreto. Appena, da lontano, ne scorge la cupola, discende dalla carrozza e s'inginocchia devotamente. Giunta all'immagine della Madonna, fa dono d'una corona e d'uno scettro tempestati di gemme, e finalmente piega alla volta di Roma.

I preparativi in Roma eransi fatti con sollecitudine, essendosi lo stesso pontefice adoperato perchè tutto procedesse con attività ed ordine. Compiuta era la carrozza tutta adorna di pitture e di statue dorate, secondo il disegno del Bernini.

Che importava se le spese crescevano e l'erario si esauriva e la peste tornava a serpeggiare? Cristina entrò in Roma per Porta Portese la sera del 20 dicembre, e, seguita

da una lunga fiaccolata, andò nel quartiere d'Innocenzo VIII alla Torre dei Venti. Infinita era la gente accorsa per assistere a quel modo veramente nuovo d'entrare *in incognito!*

Un agente di Savoia scriveva a Torino che dopo la visita al papa, Cristina si sarebbe ritirata al palazzo Farnese «dove sarà spesata con tutta la famiglia dalla Camera Apostolica per lo spazio di tre mesi che dice volersi trattenere in questa città, se però non le assegnerà a tale effetto, per detto tempo, mille scudi il giorno, come più comunemente si crede oltre il donativo fattole dalla S. S. di una carrozza (quella disegnata dal Bernini) con sei bellissimi corsieri, di una lettiga e di una sedia di velluto turchino, coperta di trine d'argento, con tutti i finimenti compagni.»

Finalmente si presentò al papa, al quale dopo tre inchini baciò il piede e le mani. Egli la sollevò garbatamente e la fece sedere in una sedia reale vestita di velluto cremisi. Tutto ciò, ripetiamo, sempre in *incognito*, chè l'ingresso solenne in Roma, il trionfo, lo spettacolo coreografico fu solo il 26.

Mentre, di buon mattino, la cavalcata cominciava a mettersi in ordine a Villa Giulia, una pioggia dirotta cadde su Roma. Si pensava già a rimettere la festa, quando un bel raggio di sole illuminò la città, e il cielo a poco a poco si schiarì. In breve le strade furono piene di una folla curiosa, fitta, rumorosa. Cristina non si fece aspettare. «Elle parut comme une Impératrice victorieuse et une conquérante, marchant en triomphe d'une manière glorieuse et superbe». Il Claretta raccoglie che «aveva una sottana ed un giustacuore di colore sul bigio ricamato d'oro. Una mantelletta nera le copriva gli omeri, forse per celare il difetto d'una spalla. Aveva in testa un cappello a larghe falde attorniato da un cordone d'oro». L'inviato di Savoia dice che Cristina cavalcò su sella da donna, mentre l'Arckenholtz trovò ch'era vestita da amazzone con piume diffuse al cappello e montava su cavallo bianco, tenendo le gambe al modo degli uomini.

Questo il Lilliecorna, al seguito della regina in Fiandra e in Italia, conferma nel suo rapporto a Carlo Gustavo, aggiungendo che le dame romane « étoient surprises de voir la Reine assise à cheval comme un cavalier, portant des culottes chamarées » e si tranquillarono solo quando seppero ch' ella avea cuore ed abitudini d' eroina, e che sparava cannoni senza batter palpebra. Del resto, quello di cavalcare maschilmente era l' uso costante di Cristina e ne fanno fede gli scritti dei signori di Limiers e di Meiern, il quale ultimo aggiunse anzi che non c' era ragione a maravigliarsi perchè, a' suoi tempi, anche le dame inglesi facevano lo stesso. E la regina, per giunta, in molte altre cose metteva tratti virili, e nemmeno facea grande stima delle donne. A Roma, infatti, non usò loro alcuna cortesia, le trattò freddamente rispondendo appena al saluto, e passando.

Eppure Girolamo Graziani, già noto per aver pubblicato da un lustro *Il conquisto di Granata*, induceva la sua Musa a falsare, in un ritratto di Cristina, i caratteri fisici e morali, lodandola per bellissima e per femminilmente delicata e sentimentale. Alberto Bally, che la vide a Parigi, dettò: « Elle est fort petite, un peu boiteuse, mal faite de corps, et de visage fort brun... Elle marche à grands pas, s' arrête peu et a la voix fort grosse. »

Pareva un maschio, e sapeva di parerlo, e lo diceva. Quando le dame francesi le furono intorno con certa sollecitudine per baciarla, esclamò: « Quelle fureur ont ces dames à me baiser? Est-ce à cause que je ressemble à un homme? » Nullameno la carne bruna, anzi fosca di lei, coperta d' una lieve ma fitta lanugine, il profilo risoluto, aspro quasi, di quel volto singolare, dalle sopracciglia troppo arcuate, dal naso troppo lungo, dalla bocca larga e dal mento sottile ed arguto; in fine la sua voce baritonale e certe angolosità e durezze di gesto non distoglievano il letterato adulatore dallo scrivere:

Nevi di Svezia in paragon cedete
de la mano e del seno al bel candore,

e in paragon de l'aureo crin perdete
miniere d'India il prezioso onore.
Voi porpore a' suoi labbri e voi men belle
ai suoi begli occhi impallidite o stelle.

Superbo quell'*aureo crine*! Una parrucca gialla sopra il capo spelato ch'ella si faceva radere! Vere ciurmerie poetiche compensate in qualche guisa dal celebre e tardo epigramma:

A sa jupe courte et légère
à son pourpoint, a son collet,
au chapeau chargé d'un plumet,
au ruban ponceau, qui pendoit
et par devant et par derrière,
à sa mine galante et fiere
d'Amazone et Avanturière:
à ce nez de Consul Romain,
à cette fierté d'héroine,
à ce grand oeil tendre et hautain:
soudain je reconnus Christine.
Christine des arts le maintien,
Christine qui céda pour rien
et son roïaume et votre Eglise;
qui connut tout et crut rien;
que le saint Père canonise,
que damnent les Luthériens,
que la glorie immortalise!

Discesa presso la gradinata di San Pietro, salì alla funzione.

L'indomani il papa la trattenne a desinare, in un tavolino poco distante dal suo e un po' più basso, servita da don Antonio della Cueva, dal marchese Bentivoglio e dal conte Santinelli. Calata nel pomeriggio a visitare le reliquie di san Pietro, passò sul tardi, fra le torcie, dalla Torre dei Venti al palazzo Farnese, dove si mostrò ammirata dell'appartamento che le era destinato.

Il papa aveva fatto provvedere a tutto. La cantina era fornita di vini prelibati, e la dispensa di prosciutti, di cera, di zucchero e cose simili. Ma con lei entrò il disordine, chè alcuni suoi servi rubarono sino dei mobili e tagliaron pezzi d'arazzo e fregi e levarono gronde di rame dal tetto.

Cristina vi ricevette presto la visita del papa e di molti cardinali con cerimoniale che sarebbe troppo lungo descrivere. Ella certamente si teneva in contegno per quanto poteva, ma la sua natura fantastica ad ora ad ora prorompeva in atti che, se non indispettivano, imbarazzavano Sua Santità. Com'era doloroso per lui dover rinunciare alla speranza, nutrita da principio, che ella avrebbe vissuta una vita di riserbo, quasi monacale, e sarebbe stata esempio di sobrietà, di raccoglimento mistico e di virtù!

Non tardava infatti Cristina, scrivendo alla contessa di Sparre, a far un ben triste ritratto della città eterna: « O bella contessa, ci sono statue, obelischi, palazzi sontuosi; ma non ci sono uomini! »

In una visita a Castel Sant'Angelo lasciò un fondo ai trombettieri perchè suonassero *sinfonie* all'aurora di ogni dì. Era un uso comune in altre città e da lei forse ammirato in Bologna, come anche era un uso del tempo quello di visitare monasteri ed ospedali. Assai più di queste bazzecole, doveva dunque seccare al nuovo pontefice veder come la neo-cattolica s'abbandonasse spietatamente ai divertimenti del carnevale, che per ciò appunto fu detto *il carnevale della regina*, e, durante il quale, si corsero undici pallii e si fecero infinite feste di ballo.

Ma l'atto, di cui allora più si parlò, fu l'istituzione della sua Accademia Reale, che poi divenne l'Arcadia, nel palazzo Riario, dove più di due secoli e mezzo prima aveva abitato Caterina Sforza.

All'antica principessa austera, risoluta, dal forte senno politico, subentrava ora la donna del seicento, bizzarra, incostante, solo in una cosa paragonabile all'altra, nel coraggio. La nuova Accademia surse per tutta iniziativa di Cri-

stina, la quale diede subito norme sane come quelle di bandire la satira personale e i panegirici a lei. Anche dovevano entrarvi soltanto uomini ragguardevoli, ma ella stessa v'introdusse i Santinelli spadroneggianti oramai — in ispecie Francesco — nella sua corte. Essi però sapevano ballare e vestivano elegantemente, due qualità che molta parte della nobilità apprezzava più dell'ingegno.

Intanto ad Alessandro VII crescevano i sopraccapi e i fastidi per la sua convertita che pretendeva costantemente onoranze eccessive, superiori alla prammatica e al cerimoniale in uso. Non rinunziò ella a visitare il Campidoglio perchè i Senatori si rifiutarono di riceverla a capo scoperto accampando che appunto a capo coperto i loro predecessori avevano ricevuto un imperatore come Carlo V? Ed è veramente curioso ch'ella presistesse ognor più a manifestare pretese su pretese, quando a sua volta mancava alle norme più semplici della devozione frequentando gli altari senza il rosario e senza libri di preghiera.

Ma le pratiche religiose erano una fatica noiosissima per lei che vera passione dimostrava solo per la sua Accademia, per le commedie e i drammi musicali. S'era messa sino a studiar canto con sommo dispiacere del Papa. Ma ben altre pillole il povero vecchio doveva ingoiare! Da un dispetto, da un capriccio di lei potevano nascere danni sensibili alla religione, proprio quando la sua conversione cominciava a produrre utili risultati, avendola imitata il marchese di Sultzbach. Alla corte pontificia si sopportava tutto con santa pazienza, e s'andava anche coi piedi di piombo nel farla avvertita dei danni cui poteva andare incontro.

Facile però era accorgersi sin da principio che Cristina con le sue stranezze avrebbe finito per divenire la favola di Roma e perdere il prestigio dapprima esercitato sul pubblico; il quale, una sera, al teatro Barberini, dopo averla aspettata lungamente, perchè la rappresentazione potesse cominciare, al suo apparire l'accolse con urli e fischi. Cristina s'inchinò ringraziando, atto di sprezzante confidenza non

degno certo d'una sovrana! E peggio fece ancora quando, ad un simile dispetto del pubblico, per un nuovo indugio, rispose fischiando da parte sua.

La plebe cessò allora di rispettarla. Al corso le rivolse motti poco puliti, cui ella rispose ridendo. Ai rimproveri, invece, che le venivano dall'alto, sino dal pontefice, pareva attendesse compunta; ma due minuti dopo, data una scrollatina di spalle, badava a fare i comodi suoi, fino a costringere il pontefice ad aspettarla in una chiesa dove non si recò che quando lo seppe partito.

Nella scelta del confidente religioso ella aveva seguìto fini criteri, diremo così, d'estetica! Il cardinal Decio Azzolini da Fermo non era soltanto un ingegno pronto e vivace, un parlatore brillante, ma anche un magnifico uomo, celebrato e favorito dalle dame. La origine della conoscenza sua con Cristina si pretendeva risalisse ad una galanteria. Volendo colei discendere dalla carrozza presso S. Luigi dei Francesi e non sapendo dove porre il piede, tanto la via era limacciosa, egli, poco lontano, accorse, si levò la mantellina, la stese sul fango, e la regina passò. Falso o vero, il fatto, in sè ben poco importante, resterebbe a provare che l'Azzolini passava per un uomo galante. L'epigramma infatti del signor di Coulanges è assai più maligno che la storiella del mantello.

Mais Azolin dans Rome
sceut charmer ses ennemis.
Elle eût sans ce grand homme
passé des tristes nuits.

L'autorità dell'Azzolini sull'animo di Cristina era tale che lo stesso pontefice si serviva di lui per intermediario quando voleva farle arrivare utili consigli. Invece, com'era a prevedersi, il cardinale le suggeriva le scuse e la tattica per avere soccorsi consigliandole nei casi gravi la minaccia di rimpatriare: minaccia che faceva subito Alessandro arrendevole. Prometteva poi di vivere calma e rassegnata; e,

promettendo soltanto, spillava danari al Papa quando già l'erario era tormentato dalla siccità. Ottenuto quanto voleva, si ribellava, e ad Alessandro, che le consigliava di ritirarsi, durante la peste, in un monastero, rispondeva di non esser nata per vivere fra quattro mura e di voler morire sul campo di battaglia. Il Provana soggiungeva ingenuamente: « Io non so che guerra voglia esser questa! » mentre il suo dubbio aveva un'efficace risposta in tutta la condotta di Cristina. La quale invece si preparava alla partenza e per mettere insieme quattrini impegnava i gioielli e vendeva malamente carrozze e cavalli.

Se n'andò una sera di luglio, e il timore del contagio non fu che la scusa per giustificare il viaggio che voleva fare in Francia e in Germania. Andò fino a Civitavecchia a cavallo, accompagnata da parecchi cardinali e provvigionata dal Papa. « Aveva indosso, dice il Claretta, un giustacuore, una gala di trina, una sottana di colore sul bigio, solo a metà gamba; una ciarpa a traverso la vita; calze e scarpe bianche con rosetta nera, ed in testa una parrucca incipriata ». Tutt'insieme, una bella caricatura!

Cristina giunse in Francia dopo un viaggio non pericoloso, ma penosissimo pel caldo. L'8 settembre del 1656 fece il suo ingresso a Parigi. Là, più presto che a Roma, capirono tutto il lato singolare del suo carattere. La figlia di Gastone d'Orléans, madamigella di Montpensier, restò sbalordita da' suoi gesti alla commedia: « Là elle me surprit; pour louer les endroits qui lui plaisoient, elle juroit Dieu, se couchoit dans sa chaise, jettoit ses jambes d'un côté et d'autre, et faisoit des postures peu décentes. »

Cristina passò in Piemonte, e la visita spiacque alla Corte di Savoia, che già aveva fatte delicate pratiche per allontanare quella noia. Ma non c'è peggior sordo di chi non vuol intendere! Ammirata dunque la ròcca di Monmegliano, superato il Cenisio, discesa alla Badia Novaliciense, in breve giunse a Torino, incontrata oltre Susa da Carlo Emanuele II.

La corte di Savoia non era però tale da mancare all'etichetta. Una volta che la regina era venuta, bisognava riceverla con tutti gli onori. Il suo ingresso in Torino fu addirittura trionfale, e trionfali furono le feste fattele per dieci giorni quantunque con grande disagio della Corte, dei cittadini e del Municipio. La sua partenza fu quindi più gradita che il suo arrivo. Oramai tutti si mostravano contrariati dalle sue visite. Si diceva anche che il cardinal Mazzarino le avesse fatto capire che una seconda visita in Francia, a spese dello Stato, non sarebbe stata bene accetta, come si diceva pure che il re di Svezia, il quale aveva ragione di temer seccature da lei, le avesse promesso una bella somma qualora fosse ritornata subito a Roma. È vero che taluni la sopportavano ancora, ma perchè credevano di levar qualche vantaggio dalle sue intromissioni politiche, da lei audacemente ripetute senza darsi per intesa delle più dure ripulse.

Durante il ritorno, a Pesaro cadde inferma. Vi rimase in attesa di poter rientrare in Roma; ma ben presto mutò pensiero e, come fu pienamente ristabilita, ripassò in Francia, con qualche fatica, perchè i fiumi e i torrenti piemontesi erano gonfi da lunghe pioggie.

Le era compagno nel viaggio il marchese Rinaldo Monaldeschi, suo grande scudiero, uomo d'aspetto bello e forte, giovine ancora, di modi distinti, da lei non solo tenuto pel cerimoniale, ma spedito talora come nunzio politico.

Cornelio Capitoni, in una lettera scritta da Parigi il 15 novembre 1657, fa credere che il Monaldeschi, indotto da gelosia, avesse scritto a Cristina una o più lettere anonime avvisandola che Francesco Santinelli andava raccontando, per vanteria, particolari piccanti e indiscretezze sulle relazioni molto intime passate fra lui e lei; e ciò per mettere in mala vista il conte Santinelli.

Dalle diverse relazioni del tragico avvenimento di cui ora parleremo, non si rileva mai chiaramente la natura del *tradimento* del Monaldeschi e tutto si copre con frasi vaghe ed ambigue, le quali avevano alimentato il sospetto che

Francesco Santinelli

le indiscrezioni del marchese fossero di un' indole, per una sovrana convertita, assai più delicata che una semplice briga politica. Ma noi abbiamo trovato in un raro *libello* (tale per mole e per contenuto) sconosciuto ai biografi di Cristina vecchi e nuovi, una esplicita accusa fatta da un anonimo dieci anni appena dopo il grave avvenimento, mentre, cioè, Cristina era viva e sana. Il libercolo in dodicesimo ha questo titolo: « *La doppia impiccata, o vero Esposizione della Necessità all' Augustissimo Tribunale della Sapienza contro le raggioni della Doppia* » (Orbitello, apresso Cesare Cesari, nell' anno 1667). In esse alla pagina 39 è chiaramenre detto: « Giovanni Rinaldo Monaldeschi Gentil' huomo della Regina di Svetia non fu a forza di Doppie (ossia da sicari prezzolati) trucidato in Fontanabbò per ordine della medema Regina; essendosi lasciato uscir di bocca, che, già Gentil' huomo della Corte, *l' haveva sua Maestà fatto suo sposo secreto?* » Che tale fosse realmente la ragione del terribile castigo, noi crediamo. Altrimenti non si spiegherebbe il silenzio prudente d' altri contemporanei, e sopratutto la decisione ferrea e cattiva di Cristina, presso la quale a nulla valsero le vive preghiere d' un religioso e i singulti della vittima. In tutti i modi le parole sicure dell' anonimo autore della *Doppia impiccata* ci rivelano quale fosse, in proposito, l' opinione del tempo.

Ella, in sua vita, dopo un bagno d' acqua santa, volle un bagno di sangue. E si mantenne tenacemente ferma nel suo « punto d' onore » mostrandosi sempre soddisfatta della morte del Monaldeschi e conducendo nei giorni seguenti all' assassinio, quanti la visitavano, a vedere « il sangue ed il luogo dove aveva fatto uccidere il marchese. » Così scriveva il cav. Vincenzo Berò, segretario della legazione di Savoia in Parigi, nè si può certo mettere in dubbio, perchè la stessa Cristina, in una sua lettera edita da Arvède Barine, dichiarava recisamente: « Pour l' action que j' ai faite avec Monaldeschi je vous dis, que, si je ne l' avais faite, je ne me coucherais pas ce soir sans la faire. »

Il delitto fu consumato con una ferocia senza pari, e i sicari furono quasi tutti pesaresi. L'Arckenholtz pubblicò due relazioni, la seconda delle quali, del padre Le Bel, resta tuttora la più sicura. Cristina infatti mandò a chiamare proprio lui, Le Bel, e gli consegnò con tutta segretezza un fascio di carte. Un giorno o due dopo lo fece richiamare ed entrare in una sala dov' ella si trovava insieme al Monaldeschi e ad altre tre persone fra cui Lodovico Santinelli. Cristina, fattosi allora restituire il pacco, ne levò alcune copie di lettere e le diede al marchese perchè le vedesse e leggesse, e gli chiese, con voce forte e piena di calore, se le conosceva. Il Marchese, confuso, tremante, negava, quand'ella trasse e gli mise innanzi gli originali terribilmente incalzandolo di domande sino a che dalle scuse egli fu passato alle confessioni e le si fu gettato ai piedi domandando perdono. E, poichè i tre sicari sguainavano le spade, si alzò seguendo qua e là la regina e supplicandola ad ascoltare le sue giustificazioni. Ella, dopo aver pazientato a lungo, s'avvicinò al Monaldeschi appoggiandosi ad un bastoncino d'ebano col pomo rotondo, e voltatasi al priore Le Bel disse: « Siete testimonio che io non precipito nulla e che gli ho dato tempo a giustificarsi. » Il marchese consegnò poi altre carte e tre chiavi alla regina che alfine con voce alta e risoluta disse al priore: « Mon Père, je vous laisse cette homme entre les mains, disposez-le à la mort, et ayez soin de son âme. »

Al pari forse del marchese, lo stesso Le Bel rimase stordito a tali parole e si curvò, con le braccia in croce, piangendo e chiedendo grazia pel morituro. Ella mostrò d'essere incrollabile in questa sentenza, e, dopo aver confermata la sua volontà, uscì lasciando il priore coi tre uomini dalla spada sguainata.

Il Monaldeschi scongiurò di nuovo il religioso, perchè parlasse a Cristina, ma i tre manigoldi lo invitarono a confessarsi, tenendogli sempre le spade alle reni. Poi uno di loro, commosso, tornò alla regina inutilmente. Rientrando

nella sala susurrò: « Marquis, pense a Dieu et à ton âme: il faut mourir. » Alle disperate proteste dell'infelice, anche il priore volle riparlare a Cristina. La trovò tranquilla e serena, ma ferma. Non valsero ragioni di pietà, richiami alla misericordia di Dio, al perdono dato sul Calvario da Gesù Cristo; non valsero argomenti d'ordine morale e politico; il fatto stesso ch'ella si trovava in una nazione straniera e nel palazzo di un re; non valse che le dimostrasse le conseguenze di tale esecuzione. Cristina rispose poche volte e sempre con lo stesso tono calmo, senz'ombra di impazienza, che il Monaldeschi doveva morire. È curiosissima e misteriosa la conclusione del priore: « Elle ne pouvoit plus reculer, sans se mettre en péril de la vie, si le marquis échapoit. » Dovette tornare con la sentenza riconfermata per la terza volta. Il Monaldeschi gettò due o tre gridi strazianti; poi, ricaduto in ginocchio, singhiozzante cominciò la confessione.

Entrato in quel frattempo l'Elemosiniere per interrogarlo sopra un dubbio, il marchese si levò e corse a lui per supplicarlo ancora. Parlarono sommessamente in un angolo della sala tenendosi per mano, poi l'Elemosiniere uscì di nuovo col capo dei tre, che però non si fece aspettar molto e tornò con la sentenza inappellabile: « Marquis, demande pardon à Dieu, car sans plus tarder il faut mourir. Es-tu confessé? » Pronunciando queste parole, lo spinse contro il muro in fondo alla galleria e lo ferì con una puntata a destra dello stomaco. Il marchese cercò di difendersi afferrando la spada, ma si tagliò tre dita, *miracolosamente,* trovarono alcuni, perchè erano le tre dita di cui si era servito per iscrivere le lettere incriminate! Al colpo, il ferro essendosi torto, si capì che una buona maglia o corazza proteggeva il petto di Rinaldo Monaldeschi. L'aguzzino allora gli fece una larga ferita nella faccia, ond'egli tutto sanguinoso gridò: « Oh, padre » e si piegò con un ginocchio a terra chiamando a riprese Iddio; poi cadde riverso.

Il Capitoni racconta che, a questo punto, Lodovico Santinelli legò le braccia dietro al paziente, poi gli diede un terribile manrovescio. È certo che un altro gli fu addosso e lo colpì alla testa, ed egli fece un gesto che parve supplicare che per finirla gli tagliassero il collo; gesto che infatti gli procurò alcune ferite. Si aprì la porta e ricomparve l'Elemosiniere. Il Monaldeschi rialzò a stento il capo e si trascinò allo zoccolo dell'aula; ma il manigoldo ultimo gli corse sopra e lo scannò come una bestia da macello. Il Monaldeschi, ripiegato sul fianco destro, gettò un ultimo rantolo: poi, per più di un quarto d'ora, s'udì il gorgoglio del sangue.

Il capo dei tre, come lo vide morto, trafugate le sue vesti, trovò un piccolo coltello e un libretto di preghiere.

Tostochè la regina fu informata della vil morte di quel suo cortigiano, così ferocemente trucidato, rimpianse d'essere stata obbligata a tale eccesso, pregò Dio di perdonare all'ucciso e ordinò che si dicessero molte messe per l'anima sua « per supplicare la Bontà divina ad accogliere l'anima del defunto in paradiso. » Storici vecchi e nuovi vedono in ciò qualche circostanza attenuante che mostra il buon cuore di Cristina! La pietà postuma di lei, almeno per noi, è ripugnante e null'altro ci appare se non un codicillo gesuitico all'atto malvagio, anche se grave e imprudente era stato il fallo del marchese! Più tardi la regina scriveva: « Aimer ses ennemis est un acte héroïque, digne en quelque façon de Dieu qui l'ordonne. » Eppure non mancò chi allora la proclamasse *pietosa nella severità*! Non c'è da maravigliarsi: Cristina stessa insegnava che « l'ypocrisie déguise mieux que tous les masques de carnaval. »

La regina fu ricevuta a Compiègne freddamente, e ciò forse la persuase a non prolungare troppo la sua dimora in Francia. Tornò infatti a Roma nella prima metà del maggio seguente, senza menomamente preoccuparsi della grandissima e bruttissima impressione prodottavi dalla morte del Monaldeschi. Già a Francesco Santinelli nelle strade dicevano:

« Ecco il fratello del boia. » E costui e la regina erano omai ritenuti, lo diremo con frase moderna, *capaci a delinquere*, tantochè, essendo, poco più tardi, morto improvvisamente il musico Alessandro Cecconi, furono accusati di averlo avvelenato. Il papa, vivamente colpito dai fatti e dalle ciarle, aveva scritto a Cristina consigliandola di nuovo ad entrare in un monastero, mentr'ella si trovava ancora a Pesaro. Cristina non rispose nemmeno e presto ricomparve a Roma, non ricevuta con la consueta solennità, ma visitata a poco a poco dal Sacro Collegio e dal papa che le mandò per giunta qnattrocento fiaschi di vino prelibato.

Intanto, accorgendosi il Santinelli che a corte la sua autorità cresceva sempre, finì per eccitare la regina ad inframmettersi nelle sue brighe per isposare la duchessa di Ceri, la quale, per lui s'era sbarazzata del primo marito, mercè il valido aiuto dell'*acqua tofana*. Ma la duchessa fu per ordine del papa bellamente arrestata in casa, chiusa in una carrozza e portata al convento di San Silvestro.

Cristina allora si volgeva ad altre occupazioni; teneva accademie, raccoglieva libri e monete, difendeva i violenti soldati di sua guardia contro le proteste e le ire del cardinal Chigi e del governatore di Roma; per far danari vendeva i finimenti de' suoi cavalli; proteggeva il suo Santinelli sino alla presenza del papa in una udienza che durò due ore.

Dopo questi avvenimenti, la regina, incalzata anche dalla questione economica, si mostrò un poco temperata. All'incontro, il Santinelli e la duchessa di Ceri non rallentarono la loro congiura amorosa, cosicchè ella fu trasferita in Castel Sant'Angelo, in alcune celle anguste; e, poco dopo, egli fu obbligato in bella maniera ad abbandonare Roma col pretesto di un'ambasceria all'imperatore. Ma anche per gente di tale natura « amore non conosce lignaggio, nè vassallaggio. » Nove anni dopo, la duchessa di Ceri trovò modo di fuggire da Napoli a Castiglione della Pescaia ove sposò l'adorato Santinelli.

Cristina, che per un istante aveva rallentati i suoi intrighi, trovò modo di rifarsi tormentando con mille dispetti l'ambasciatore di Savoia, e cessando solo distratta da maggior cura, per la morte di Carlo Gustavo di Svezia cui succedeva il figliuoletto avuto da Edvige Eleonora d'Holstein. Adolfo Giovanni, fratello dell'estinto, aveva diritti alla reggenza. Fu allora che Cristina decise di fare un viaggio in patria e, spento appena un incendio delle sue scuderie, dopo aver raccolti danari, con poco sèguito, partì il 23 agosto. In patria fu trattata indegnamente; a lei e agli Italiani del suo seguito furono fatte scortesie d'ogni sorta, cosicchè credè bene di tornarsene a Roma. Fu distratta un poco nel suo ritorno da Gian Francesco Borri, alchimista e astrologo, fuggito da Amsterdam e che allora viveva ad Amburgo. Anche Cristina doveva dunque essere attratta dalla misteriosa ciurmeria e profondervi migliaia di scudi. Si mise a cercare la pietra filosofale prima col Borri, poi con un tal Bandiera bolognese, sul quale, nei momenti di dispetto, sfogava sonoramente a schiaffi l'ira sua.

Oramai era circondata da tutti tipi comici ed equivoci, e di loro si serviva o per loro si moveva. Basti dire che, dopo un feroce conflitto, tra Francesi e Corsi, non si peritava di mandare ambasciatore in Francia il d'Alibert, specie d'impresario, sempre in angustie, fondatore del teatro a Roma e, come tale, da lei nominato suo.... segretario d'ambasciata; basti infine dire che, più tardi, riannodava le relazioni con la duchessa di Savoia in grazia del musico Giuseppe Bianchi protetto della regina. La duchessa desiderava che costui restasse a Torino, e per questo appunto fra le due sovrane passarono più pratiche e più lettere, che non pel maggiore degli affari diplomatici, e saltò fuori, per una seconda volta, la faccenda dei manoscritti di Pirro Ligorio, il prestito dei quali, da parte della duchessa, doveva valere il prestito del cantante. Ma poi la corte di Savoia temporeggiò sino a restituire il cantore senza aver prestato i manoscritti.

Nel 1666 Cristina tornando in Isvezia accoglieva al suo servizio Orazio di Borbone, una canaglia di tre cotte, che, come tutti gli avventurieri del tempo, aveva solenne aspetto, facile e brillante parola.

Ad Amburgo però le giunse per lettera la notizia della morte d'Alessandro VII, cui successe (20 giugno 1667) Giulio Rospigliosi di Pistoia col nome di Clemente IX. Il nuovo papa, con viva soddisfazione di Cristina, nominò segretario il cardinale Azzolini, favorito di lei.

Il suo ritorno in Roma fu solennizzato dal nuovo papa con tutta cordialità. Fece sparare l'artiglieria e mandò a Cristina ogni sorta di leccornie per cento servitori seguiti da sessanta palafrenieri con torcie accese. Sorpresa di così bel principio, ella sollecitò ed ottenne da Clemente alcuni privilegi di cerimoniale, invano richiesti sotto Alessandro. In carnevale potè anche, senza tanti scrupoli, spassarsela in commedie e conversazioni.

Delle relazioni di Cristina con la Polonia e della proposta mossa da Roma ai Polacchi, perchè l'accettassero per regina, già scrisse Arvède Barine. Dopochè Casimiro Giovanni, odiatissimo, rimasto vedovo, ebbe rinunziato alla corona di Polonia, la Corte Romana si adoperò tosto a dargli un successore e propose la regina di Svezia con istudio forse che se n'andasse di Roma e liberasse la città dalle sue stramberie e dalle sue pazze esigenze. Ella però condusse con avvedutezza la pratica di quel difficile negozio. In alcune cose si mostrò risolutissima: « Dichiaro che quando si volesse da me questa obbligazione di maritarmi a gusto loro, io eleggo piuttosto di ricusare alla loro corona, che di accettare mai una così iniqua e crudele cosa. » Fra le opposizioni sollevatele contro, ci fu anche quella d'aver fatto trucidare il Monaldeschi; ma ella persistette sempre a sostenerla una cosa ben fatta. Il risultato del progetto papale e delle brighe di Cristina è noto. Nel giugno del 1669 saliva al trono di Polonia Michele Koribut Wiesnowiski.

Poco dopo moriva Clemente IX, al quale successe il cardinale Emilio Altieri romano, col nome di Clemente X. Decrepito d'anni ed ultimo del suo ramo, si sperava che non avrebbe fatto nepotismo aiutando lontani parenti! Ma il vizio nei pontefici era troppo inveterato. Cristina non trovò fortuna presso di lui. Quando per favorire il conte d'Alibert pregò il papa di concedere che si recitasse al Tordinona per tutto l'anno, il papa rispose con un diniego reciso, cui ne seguirono altri non meno risoluti, tanto che per qualche tempo la regina dovette consolarsi unicamente alle sedute della sua accademia.

Clemente moriva presto, ed Innocenzo XI, detto altrimenti il *papa Minga*, riusciva eletto dal conclave (31 settembre 1676) con sorpresa di tutti i cardinali, perchè ciascuno d'essi, dandogli il voto, credeva che gli altri se ne astenessero. Ma il successo è sempre stato ammirato, e gli avversari corsero ad inchinarlo e fra costoro Cristina che gli baciò il piede.

Papa *Minga* era un uomo giusto, severo, amante dell'ordine, risoluto di porre una remora a tutti gli abusi e alla viltà del nepotismo. Cristina, mancando di aiuti economici, se n'accorse ben presto. Per un momento anzi fu così scorata, che quasi pensò d'entrare nel monastero di Santa Cecilia, mentre il suo d'Alibert si disperava per le disposizioni prese dal pontefice contro il teatro, disposizioni che dovevano spingerlo a tentar fortuna altrove.

Innocenzo un giorno, passando dal palazzo di Cristina, salì a visitarla. Se costei concepì qualche speranza da tanta degnazione, dovè tosto disilludersi, perchè, recatasi a chiedergli tre cose che il corrispondente di Savoia dice *lecite*, ebbe per tutta risposta tre alzate di spalle. Non molto dopo lo stesso Innocenzo faceva imprigionare il teologo di lei, e la rimproverava strapazzandola d'aver intrigato per la nomina dell'Auditore di Rota. Ella allora cominciò a stridere come un pipistrello inchiodato; ma poi finì per consolarsi trovando nuovo modo di litigare pel titolo d'*eccellenza* che

voleva fosse dato al marchese Del Monte suo cavallerizzo maggiore. Questa singolare pretesa, per poco, in grazia de' dispetti del cardinal d'Estrées, non diventò un affare di Stato.

D'altra parte Innocenzo doveva rendersi novellamente odioso alla regina per le sue leggi suntuarie, leggi contro le mode di Francia e il soverchio lusso. Veramente Cristina faceva moda da sè, stancando sempre il cervello ad escogitare nuovi costumi, l'uno più strano, anzi più strambo dell'altro, con svolazzi e piume e fascie e zone d'ogni colore che le dovevano mascherare la gibbosità. Pure questa volta volle ostentare obbedienza, e vestì e fece vestire alle sue dame certo abito che copriva piedi, polsi e collo gelosissimamente, ed era d'un coloro fosco, e di una stoffa da lei chiamata *innocentiana*.

Le dame romane ne risero a crepapelle, e il papa non ci badò; ricorse invece a nuovi mezzi per mortificarla, facendola anche avvisare che intendeva di sopprimerle la pensione annua di dodici mila scudi. Allora ella scrisse al cardinal Azzolini una lettera rigurgitante di sarcasmo: « Li dodici mila scudi che il Papa mi dava eran l'unica macchia di mia vita, et io li riceveva dalla mano di Dio come la più gran mortificazione colla quale poteva umiliare il mio orgoglio. » Che storie! E continuava: « Io vi prego di ringraziare il Papa da parte mia della grazia che mi ha fatto. » Così colei che aveva tante volte frenate le ire sue contro il pontefice per non danneggiare le proprie finanze! Ma anche l'ironia non serviva più a nulla. Innocenzo era di un rigore spaventoso. Volle il supplizio di due giovani, non ostante la mite decisione della Congregazione criminale, ed eccitò il Sant'Ufficio ad incarcerare e processare Michele Molinos secondo l'accusa del cardinale d'Estrées, sempre contro la protezione di Cristina.

Per tal modo i rapporti fra papa e regina divennero peggiori. Innocenzo finì per rifiutarsi lungamente di riceverla, ed ella si sfogò avanzando la pretesa che i cardinali, in certe visite, dovessero presentarsi a lei col rocchetto.

Tutti gli atti più energici compiuti da Innocenzo fino a questo momento parvero un nonnulla in confronto all'abolizione delle franchigie d'asilo nei palazzi delle Legazioni estere in Roma, dentro ai quali i peggiori arnesi potevano sfuggire alle legge e ai castighi.

Il decreto fu seguito dall'azione energica, e, in molti quartieri, si fece un largo *repulisti* di birbanti. Dapprima sembrò che Cristina accettasse la volontà del papa, ma poi fece violentemente strappare agli sbirri un giovine truffatore che, fuggendo, era giunto ad attaccarsi ad una porta della rimessa di Cristina. Innocenzo ordinò, senza riguardi di sorta, che si formasse processo. Risultò la condanna a morte, affissa per la città, del capitano Landini e d'un valletto, amendue ai servizi della regina; la quale, montata sulle furie, prese la penna e scrisse a monsignor Imperiali, tesoriere papale, un biglietto che il Claretta chiama *sconveniente* e l'Arckenholtz *grand et fameux:* « Il vituperar voi ed il vostro padrone si chiama oggidì far giustizia nel vostro Tribunale. Io vi compatisco assai, ma molto più vi compatirò quando sarete cardinale. Intanto vi do parola che quelli, che voi avete condannato a morte, camperanno, se piace a Dio, un pezzo e se pure averanno da morire d'altra morte. che della naturale, non moriranno soli. Da Palazzo 24 luglio 1657. »

Il papa e l'Imperiali la lasciarono sbraitare a suo talento, ond'ella vie più inferocita chiamò a raccolta i suoi servi e volle che si dicessero pronti ad ubbidire ad ogni suo cenno ed a giurarle fedeltà. A *cette proposition*, tutti dal primo all'ultimo, si gettarono ai piedi di lei, *aïant les larmes aux yeux* e dissero di voler versare dalla prima all'ultima goccia di sangue. Fatto questo, la regina uscì due volte per Roma con grande seguito e coi due condannati papali. Innocenzo replicò le minaccie e le consigliò a mutar Stato se non voleva mutar vita. Seguirono allora per parte di lei tentativi di sommissione; ma le risposte del papa furono sempre risolute e crude. In ciò l'astio di Cristina cresceva sempre, e, per rappresaglia, riprendeva nelle sue grazie il marchese

d'Ornano che, lei insciente, avea cercato di far male a monsignor Imperiali, come riceveva fra le sue braccia e nominava sua dama un'avvenente e facile marchesa sfuggita al monastero di San Francesco di Sales.

Così, in casa sua, cresceva il numero delle canaglie; così la sua corte diveniva un nido di banditi, i quali commettevano ratti, stupri e violenze d'ogni sorta. E bisogna veramente convenire che il Governo, pur mostrando severità, faceva uso di una grande tolleranza certo per non lasciar scorgere che una regina, che si era convertita, era una mezzo matta irresponsabile degli atti suoi e giuocata da' suoi cortigiani e da indovine da strapazzo.

A proposito del decreto sulle franchigie d'asilo, tutta Roma era indignata contro il marchese di Lavardin, ambasciatore di Francia, che non voleva assoggettarsi agli ordini d'Innocenzo. Da questo suo diniego derivarono proibizioni di teatri e di feste, cui i Romani tenevano molto. Manco a dirlo, Cristina credette bene di sostenere la parte del ribelle, propalando ovunque che il re di Francia non avrebbe potuto far scelta più bella. Si stabilirono quindi relazioni intimissime fra il Lavardin e Cristina e una serie di visite solennemente.... *in incognito* con sèguiti di sei o più carrozze e con sommo fastidio d'Innocenzo.

Giulia, l'indovina, la vigilia di Natale del 1688, disse che la regina sarebbe morta nell'anno seguente. I cortigiani mostrarono d'indignarsi della profezia, ma Cristina mormorò maliconicamente di crederlo. Ordinò, di più, allo scultore Francesco Maria Anconitano un progetto pel suo sepolcro.

Intanto cominciava la moria in casa di lei. Primo cadeva, come fulminato, improvvisamente, il marchese Del Monte mentre attendeva ai preparativi di una festa cui dovevano prender parte tre cantarine. Cristina gli fece fare solenni funerali e scrisse una lettera al figlio dell'estinto concludendo: « Pregate Dio che mi conservi la vita e vedrete che cosa farò io per voi. » Anche in quelle parole « Pregate Dio che mi conservi la vita » suona come un timore non lontano della tomba.

Ma la voce della sua Sibilla e gli stessi suoi presentimenti interni la toglievano forse alle violenze? Cristina non pensava ancora di prepararsi cristianamente alla fine; tornava invece alla prepotenza mal rispondendo all'ambasciatore di Francia intorno a una ferita data da un suo bravo ad un gentiluomo; tornava invece al sangue facendo uccidere uno sbirro.

La notte del 13 febbraio 1689 Cristina, già attaccata dalla risipola, fu colta da un così fiero accidente che da prima si credette perduta. Rinvenne e stette discretamente per tre giorni, dopo i quali tornò a sentirsi male e domandó il viatico con profonda rassegnazione chiedendo, anche, al papa perdono di tutte le noie procurategli. Ma sopravisse ancora lungamente, tormentata solo ad intervalli.

Il 20 marzo, credendosi quasi guarita, scriveva: « Dieu m'a voulu arracher d'entre les bras de la mort contre mon ésperance. Cependant je suis encore pleine de vie, par le miracle de la grâce, de la nature et de l'art, qui ont conspiré à me rendre la santé et la vie. »

Tutti credevano oramai nella sua guarigione e molti se ne compiacevano, perchè infatti la regina, col beneficare generosamente e aiutare le scienze e le lettere, si era fatta perdonare molti errori. Il d'Alibert fece cantare un *Te Deum*, cui seguirono altri « ringraziamenti al cielo », promossi da mercanti, artisti e *virtuosi*.

Verso la metà d'aprile, Cristina ebbe una terribile ricaduta, peggiorata per la rabbia presa sentendo che un tal Vannini prelato, avea cercato di violentare, nel suo palazzo, Giorgina cantante al suo servizio. Ella lo voleva morto, ma un bravo lo fece fuggire procurando per tal modo alla signora un nuovo accesso di furore. Peggiorata subito, alle sei del mattino del 19 moriva, non agitata, come scrisse lo Zieglers, dall'ombra del Monaldeschi, ma dolcissimamente. Fu sepolta in San Pietro con solenni funerali, cui prese parte Innocenzo, che doveva sopravviverle per sei mesi appena.

Troviamo, in data del 23 aprile 1689, una relazione inedita spedita al Duca di Modena, dalla quale ci piace trarre alcuni brani caratteristici e importanti.

« Peggiorata, la domenica sera, la regina di Svezia con nuova febbre e con pessimi accidenti, si ridusse in stato di disperata salute onde alle due ore fu comunicata per viatico, alle quattro ore ebbe l'olio santo, alle cinque le fu raccomandata l'anima, e il papa le mandò la benedizione pontificia. Lunedì mattina poi, i medici le diedero la solita pillola di Tagliano, che la cominciò a sgravare a segno tale, che prese riposo e speranza, che poco durarono, perchè la stessa sera tornatale la febbre con accidenti pessimi, martedì, suonate le dodici ore, morse quasi dormendo. Tutta la sua corte anzi Roma piange amaramente la detta morte, e lo stesso pontefice ha pianto, mentre faceva una grande stima delle virtù e merito di sì gran principessa.

« Due ore dopo la di lei morte, fu letto il suo testamento rogato al primo di marzo. Lascia che, vestita di bianco, sia portata privatamente nella chiesa della Rotonda a seppellire senza minima pompa, e che nel suo sepolcro non si ponga altra iscrizione che la seguente: *Vixit Christina Deo annos 63*; che se le dicano ventimila messe; che se le fondino tre cappellanie con messa perpetua in S. Pietro, a disposizione dell'erede, che universale istituisce il Cardinal Decio Azzolini, con che paghi tutti i suoi debiti, e adempia i legati, che in quantità ha fatti. Lascia suo esecutore testamentario il papa, a cui anco lascia il famoso busto del Salvatore scolpito dal celebre cavalier Bernino, assieme coi due angeli e piedestallo di porfido che lo sostengono. Mercoledì mattina fu sparato il di lei cadavere; e si è trovato esser morta d'una risipola di petto, con tutte l'interiora abbruciate, ed un poco di sangue coagulato accanto il cuore.

« Avendo Nostro Signore ordinato, che se le facessero pompose esequie in qualche chiesa principale, aveva il Cardinale Azzolino dato l'assenso perchè fossero fatte in S. Ignazio dove avevano già cominciato a preparare; ma il

papa ordinò che si facessero alla Chiesa Nuova, dove fattosi l'apparato lugubre fu ammirabile per l'architettura e la ricchezza, e ieri sera alle due ore fu trasportato il cadavere dal suo palazzo alla detta chiesa, nella sua gran carrozza di velluto piano paonazzo, preceduta da altre dieci della sua corte, pure con scorruccio, con ventiquattro torcie portate da valletti e contornata dalla sua Guardia Svizzera.

« Alle diciotto ore sono cominciate le processioni alle quali intervennero tutti li Cleri, con tutte le Confraternite e alle venti ore si principiarono l'esequie cantate dai musici di cappella coll'intervento di venti Cardinali. Tutta Roma è stata tutt'oggi impegnata per questa funzione, mentre sono duecento e ottanta anni che simile non s'è veduta, dopo la morte di Carlotta di Savoia regina di Cipro. È stato il regio cadavere posto in una cassa di cipresso, e poi in altra di piombo, volendo il Papa che sia sotterrata in S. Pietro, dove le si farà nobil sepolcro dirimpetto a quello della contessa Matilde. Le spese dell'esequie le farà l'erede, cioè quelle dove era esposta e per tutto il funerale; pel restante, la Camera Apostolica. Avea una maschera d'argento massiccio sopra la faccia, giacchè la sua carne s'era guasta benchè imbalsamata.

« Lascia detta regina all'Imperator. al Re di Francia, al Re di Spagna, al Re di Svezia e all'Elettor di Brandeburgo un legato come anco a tutti li Cardinali suoi amici, in conformità di quanto a viva voce ha detto all'erede, al quale lascia li crediti di Svezia e d'altronde, conforme le scritture che si confermano.

« L'inviato di Brandeburgo ha fatto la minuta di una protesta a nome del Re di Svezia, di cui ha procura, per riavere li quadri, arazzi e gioie portate di là col patto di doversi riportare dopo morte, e ieri detto inviato, avanti Monsignor Tommasi primo Luogotenente dell'Auditore della Camera, fece istanza a nome dell'Elettore suo signore, per la restituzione della dote della madre di Sua Maestà, che era sorella del fu Elettore, ed ha detto inviato spedito cor-

riere in Svezia e Brandeburgo per tal causa. La Camera ancor essa ha fatto le minute delle sue istanze per la restituzione di settantaduemila scudi somministratile in tre anni in mille scudi il mese. In somma si vede avverato il pronostico del Chiaravalle che per l'ultimo quarto della luna di marzo si minacciano grandi litigi per la morte d'una gran dama. »

Cristina fu proprio donna del suo tempo. Ebbe i difetti e i pregi del suo secolo, secolo di vivi contrasti fra la violenza e la pietà, tra il bene e il male, tra la superstizione e la scienza. Ella visse pertanto destando ammirazione ed odii, procurandosi epigrammi e panegirici, ma in fondo ammirata e temuta.

Più tardi, col sorgere di nuovi ideali, un'altra regina placherà col suo sangue le ire accumulate dalle pretese e dalle violenze del secolo di Cristina e del secolo di Caterina II.

NOTA

Intorno a Cristina di Svezia esiste un'intera letteratura. Oltre a diversi opuscoli su fatti parziali della vita di lei, abbiamo esaminato l'*Historia della Sacra Real Maestà di Cristina Alessandra Regina di Svetia*, ecc. del conte GALEAZZO GUALDO (Roma, 1656) e buona parte degli scritti pubblicati o indicati dall'ARCKENHOLTZ, *Mémoires historiques concernants Cristine*, ecc. (Amsterdam e Lipsia, 1751), dal RANCKEN, *Commentatio de locis scriptorum vitam Cristinae* (Helsingfors, 1850), dall'OETTINGER, *Bibliographie biographique*, Parigi. Sommamente poi ci siamo valsi del libro di GAUDENZIO CLARETTA, *La regina Cristina di Svezia in Italia* (Torino, 1892). Dopo che il nostro studio era già da tempo scritto e stampato sono usciti altri buoni contributi alla vita di Cristina: *Gli ultimi due anni di Cristina di Svezia in Roma* (1687-1689) del dott. GUIDO ZACCAGNINI (Teramo, *Rivista Abruzzese*, 1899), *Omaggi ravennati a Cristina di Svezia* di SANTI MURATORI ne *La Romagna*, X e XI (Forlì, 1913-1914) e *Christine de Suède et le cardinal Azzolino* del BARONE DE BILDT Ministro di Svezia in Roma (Parigi, 1899). Quest'ultimo lavoro, ricco d'importanti documenti, è un poco inteso a scagionare Cristina dalle accuse di bizzarria; ma, spesso, lo stesso racconto dell'autore conferma le idee che già s'avevano sul carattere strambo e fantastico di lei. Ci sembra, inoltre, un po' troppo dispregiatore dei lavori che si sono fatti sull'argomento da Arvède Barine, dal Grottanelli e dal Claretta.

VILLA BORGHESE

Il mirabile busto del cardinal Scipione Borghese, scolpito da Lorenzo Bernini, dopo essere stato confinato per alcuni anni nelle Gallerie di Venezia, è tornato a Roma ed è rientrato nel palazzo che il munifico porporato volle edificato in mezzo alle meraviglie dell'arte e alla forte vegetazione della villa.

Ora, io penso, non si vorrà che tanto la villa quanto il palazzo, con le sue raccolte, si alterino troppo da quel che sono e perdano quel carattere di magnificenza classica così propria dei vastissimi parchi, che le grandi famiglie romane si fecero con lieta alternativa di edifici, di boschi, di giardini e di praterie; di « preparati ruderi », di statue e di colonne; di laghetti, di *giuochi* d'acque e di fontane.

Certo non tutto quello che si vede risale a Scipione. Molto v'aggiunsero don Marcantonio e i suoi figli; ma, nè il sentimento — come oggi si dice — del luogo si alterò, nè la storia escluse il nome Borghese, nemmen quando, da ultimo, la galleria, dal palazzo di città, passò alla villa riportandovi molte opere che già v'erano state.

Tutto così parla ancora della cospicua famiglia, legata alla storia dei papi con Paolo V, alla storia di Napoleone I con Paolina, alla storia delle arti con diversi de' suoi, ma specialmente con Scipione.

Ora il rispetto alle tradizioni non rappresenta — specialmente nel caso nostro — quello che un critico moderno ha chiamato un semplice *esercizio spirituale*. Nel caso nostro, il rispetto incondizionato alle tradizioni può significare la conservazione d'un luogo tipico, alla cui bellezza natura ed arte contribuiscono del pari.

Lo stesso incremento delle raccolte dovrebbe, infatti, dar pensiero. Il museo e la galleria Borghese erano il più bel museo e la più bella galleria che famiglia privata possedesse al mondo. Al vanto delle più cospicue collezioni private di Londra e di Parigi s'opponeva il vanto delle collezioni romane; ma il confronto non riusciva vittorioso e schiacciante se non quando si ricordavano questo museo e questa galleria.

Ora l'acquisto da parte dello Stato ha mutato la loro condizione di fatto; ma quando s'impedisca ogni alterazione dell'uno e dell'altra, quando non si conceda ad una scienza freddamente classificatrice di passar nessuna delle statue e dei quadri qua riuniti ad altri istituti, quando non vi si introducano elementi d'arte disformi da quelli che già vi si trovano, quando, in altre parole, si rispetti la condizione storica ed artistica della villa, tanto il museo che la galleria continueranno a destare, appunto quale insieme uscito dal fasto privato, l'ammirazione di tutti, così come la destano tante insigni raccolte conservate nella ricchezza e nell'aspetto onde pervennero ai Comuni od ai Governi, come la desta su tutto il museo del Duca d'Aumale conservato fra boschi e prati e giardini nel Castello di Chantilly.

Così il rispetto s'estenda per quanto si può a tutta la villa salvandola dalle tranvie elettriche. dalle capanne svizzere e dalle villette *stil nuovo*, per conservarle tutta la sua grandiosità spesso solitaria e selvaggia, quale piacque a Luigi di Baviera che la cantò nei suoi distici romani; a Luigi Tieck che nelle pietre, nel terreno, nelle acque, negli alberi, nel cielo, vedeva come un riflesso del mondo antico; a Volfango Goethe che vi cercava le ispirazioni pel suo *Tasso* e per l'*Ifigenia*, di cui le prime parole sembrano proprio un saluto alle tremule cime de' grandi alberi che adombrano i sinuosi viali tra Porta del Popolo e Porta Pinciana.

A nessun museo e a nessuna galleria del mondo si può giungere per ugual luogo di delizia e con più intensa preparazione a gustar l'opera d'arte. Nè così, altrove, è con-

Il Cardinal Scipione Borghese, del Bernini

sentito, all'uscire, maggior raccoglimento per ripensare alle bellezze ammirate: e fantasticare anzi, se non sia dato rivedere, sedute sull'orlo d'un'arca antica, in cui gorgogli una polla d'acqua, le due Veneri superbamente belle, come le dipinse Tiziano; o se in qualche florido cespuglio d'alloro, che vibra al vento, non palpiti tuttora Dafne sfuggita del pari all'amore d'Apollo e all'amore del Bernini; o se dal fitto degli alberi, in riva al lago, non sbuchi improvviso ai cenni di Diana l'impetuoso stuolo delle giovinette e il tumulto dei cani quale vide ed espresse Domechino.

* * *

Fermiamoci ai sedili della balaustrata, dietro alla quale freme più denso il bosco. Allietati dal canto delle fronde, delle fontane e degli uccelli, è facile indugiare piacevolmente nella contemplazione del palazzo dalle grandi ali ricongiunte dal portico e dalla terrazza, e rinfiancate d'alte torri.

Non arte maga e favolosi Atlanti,
con erbe colte a' punti della luna,
o per forza terribile d'incanti,
trassero il bel palagio a notte bruna

fortunatamente assicura il poeta!

La maravigliosa sede, architettata da Giovanni Vasanzio fiammingo, vigilata dalle aquile e dai draghi, potrebbe destare in noi fantasie ariostesche d'incantati palazzi raggiunti solo dopo un dolce errare, ma egli previene il nostro sogno per dirci che il superbo edificio è dovuto

ad un Scipione, in cui tutto s'aduna
l'alto valor di quei che a eterna gloria
a noi ricorda la romana storia.

Per cui, oramai tranquilli di non cadere nelle insidie d'Atlante o d'Alcina, alziamoci e muoviamo alla volta del Palazzo.

Ma all'atto di metter piede sulla gradinata un triste ricordo attraversa la mente: il ricordo delle grandi raccolte dei *monumenti Borghesiani* e dei *monumenti Gabini* già qui riunite da Marcantonio Borghese, e che Camillo, marito di Paolina Bonaparte, cedendo alla volontà di Napoleone I, nel 1809 dovette dare alla Francia e al Louvre in cambio d'una somma e della Badia di Lacedio presso Torino. «Due commissari — racconta il Moroni — si portarono con un picchetto di truppa francese, ch'era di passaggio per Roma alla villa Borghese ed incominciarono a imballare i monumenti, colla direzione dell'architetto Paris, per trasportarli a Parigi. Se ne rammaricarono i dotti e il popolo, vedendo che Roma perdette il *Gladiatore*, l'*Ermafrodito*, il *Sileno* (con Bacco bambino), il museo Gabino (che trovavasi a parte in una casa all'ingresso della villa) e tanti altri preziosi monumenti d'antichità e belle arti in numero di 255. Ne prese parte energica il Governo Pontificio; ed il Cardinal Segretario di Stato, d'ordine dell'amareggiato Pio VII, mosse querele all'ambasciatore francese, rappresentandogli essere con ciò oltraggiata la sovranità del Papa. Ma, come si prevedeva, le proteste furono inutili, e tutti quei monumenti furono con violenza trasferiti a Parigi.» E così furono pure inutili le successive pratiche dei Borghese per riavere ciò che la potenza, anzi la prepotenza di Napoleone I aveva loro levato.

Allora nelle sale, che già l'architetto Asprucci aveva rimesso in ordine per volere del Principe Marcantonio, Camillo e i suoi eredi andarono formando una nuova collezione coi marmi sparsi in altre loro ville e palazzi, col prodotto di fortunati scavi aperti nelle loro terre, con superbi monumenti rinvenuti in Sabina, con belli e costosi acquisti, tantochè, dopo di loro, vi fu chi scrisse che il nuovo museo poteva «far obliare la perdita delle collezioni primitive.»

Consolazione di dannati, alla quale, in fatto di cose d'arte, noi siamo abituati da tanto tempo!

* * *

Ma entriamo senz'altro nella reggia. Con la sua magnificenza e col suo fasto essa toglierà veramente dall'anima ogni malinconia.

Nessun lembo di sala infatti è sfuggito al lusso dell'arte. Dai pavimenti, coperti di marmi o di musaici trovati sui colli tusculani, s'elevano le pareti tutte adorne di quadri e di sculture, e si curvano le volte coperte di vaste scene decorative. Le statue e i gruppi si alternano ai cippi ed ai sarcofagi; i busti alle anfore; i rilievi alle colonne; le conche d'alabastro alle tavole di porfido, formando un insieme quasi fantastico, dove la ricchezza e lo splendore antico sembrano adattarsi mirabilmente alla foga e all'intemperanza barocca.

Presso all'opera degli scalpelli romani, quella del Bernini non sembra avere che maggior mobilità; tra i vividi colori dei marmi antichi, i quadri del Caravaggio, dei Bassano, del Cigoli, di Gherardo delle Notti, del Cavalier d'Arpino, del Ribera, s'armonizzano con inusitata temperanza; sulle colonne e sui pilastri, infine, delle pareti, le volte festosamente decorate si curvano, come sui tronchi una rete di giganteschi rami fioriti.

Ora questa innegabile armonia tra l'antico e il barocco è certo dovuta al fatto che quest'ultimo corrisponde perfettamente alla grandiosità, all'opulenza, al carattere dell'antica Roma, dalla quale deriva.

È chiaro infatti ch'essa finirebbe d'un tratto quando ai marmi romani e seicentisti, si sostituissero od anche si frammischiassero scolture medioevali dalle immiserite forme bizantine e romaniche, o dalle lunghe ieratiche forme gotiche: altra ragione questa perchè non si debba in nulla alterare l'attuale aspetto delle raccolte e dei locali dove la stessa pittura (quantunque meno collegata all'arte antica, per esser figlia

d'un'altra civiltà) si accorda in grazia dei soggetti trattati da Mariano Rossi, dal Caccianiga, dal De Angelis, dal Bonvicini, dal Pecheux, dal Cades, da Tommaso Conca, con *Camillo che interrompe ogni trattato opponendosi alle pretese di Brenno pel riscatto della città*, con *la caduta di Fetonte*, con *la metamorfosi di Dafne* e altri soggetti mitologici, espressi sempre con tutto il calore e la vigoria dell'arte, che, perduta ogni leggiadra timidezza primaverile, s'infoca nel lussureggiante estate.

L'arte classica di specialmente bello mostra in queste sale il bassorilievo figurante *Ajace che trascina via Cassandra rifugiatasi ai piedi del Palladio*, e il *Satiro che danza*. Questo ebbe dal restauratore due piattelli invece del doppio flauto, ma l'errore del ristauro nulla toglie alla mirabile elevatezza, onde l'aulico artista nobilitò i caratteri caprini del volto, e la vivacità onde animò le membra nel moto della raccolta danza.

Ma su tutto noi ammiriamo le prodigiose opere giovanili del Bernini a lui commesse da Scipione Borghese; prodigiose salvo forse il gruppo dei fuggenti da Troja che arde. Esso è ben composto, ben formato, bene scolpito; ma nulla rivela dell'impeto di quel genio. L'accademia dei seguaci di Michelangelo e di Gian Bologna vi è un po' ingentilita, ma nulla più, e ben se ne avvide il Baldinucci, quando scrisse che vi si scorge l'influenza paterna, ossia l'influenza di Pietro Bernini, scultore toscano di poca originalità, ma elegante ed accurato. Anzi chi faccia non corto esame delle opere di Pietro, difficilmente potrà escludere la mano sua da questo gruppo, dove la figura di Enea è calma come quella del Cristo della Minerva; dove Ascanio ha meno di mobilità che non convenga a un fanciullo della sua età; dove il vecchio Anchise regge i Penati con placida indifferenza!

La calma di Pietro Bernini s'è qui imposta al figlio che, abbandonato a sè stesso, non obliando che, dietro a quei fuggenti, precipitava la patria, avrebbe loro infuso l'ardore stesso e la mobilità delle fiamme onde Troja era combusta.

E di che fosse capace Lorenzo allora, sono prove la *Dafne*, già da noi descritta, il *Ratto di Proserpina* e il *Davide* che lancia la fionda col protendersi di tutto il corpo, dai muscoli tesi nello sforzo e nella brama di colpire. Il suo volto è già una cosa nuova in arte: nuova per sentimento e per coraggio. Le ciglia aggrottate e sporgenti mandano una grand'ombra sugli occhi, sì da farli parere più intenti, e le due labbra, nello sforzo supremo, si stringono in pressione pur lasciando mirabilmente intatta la bellezza del volto che ci ricorda quella di Napoleone giovine.

Dopo la vista delle opere del Bernini, quella della statua di Paolina Borghese, scolpita dal Canova in aspetto di *Venere vincitrice giacente*, produce un'impressione di completa calma, un contrasto che potrebbe definirsi col titolo d'una lirica leopardiana *la quiete dopo la tempesta*; quiete di linee, di particolari, di esecuzione.

Eppure all'anima di quella donna non mancò certo il fuoco — fuoco tumultuoso d'amore ma anche fuoco di carità —, nè la famiglia, nè i tempi cui appartenne furono senza tragiche risoluzioni. Ma l'arte era divenuta — per reazione alle intemperanze del settecento — composta e fine, sì che Paolina nella sua gloriosa bellezza qui sembra una dea nella serenità dell'Olimpo, cui non altro cibo sia stato mai porto se non l'ambrosia, e nessun'altra voce sia mai giunta se non la carezzevole dell'adorazione.

Non certo la fidanzata del general Duphit ucciso in Roma, non la sposa del general Leclerc morto a San Domingo, non la moglie, presto separata, di Camillo Borghese, non la sorella sopravissuta alla grande ruina e alla deserta morte di Napoleone!

* * *

La Galleria che si trovava nel Palazzo Borghese di città, in stanze ricche, ma umide e buie, è da un quarto di secolo appena nelle sale superiori di questo edificio, piene di luce, dalle cui finestre si contempla un immenso svolgersi di piani

e di colli, sino al lontanissimo Soratte. I quadri, sono circa seicento d'ogni scuola italiana e di molte straniere, e non è quindi possibile « ridir di tutti appieno. »

I nomi, sottoposti ad essi, d'Antonello da Messina, del Botticelli, del Francia, del Perugino, del Sodoma, del Parmigianino, del Correggio, di Raffaello, di Tiziano, di Paolo Veronese, del Bronzino, del Palma Vecchio, di Bonifacio, del Lotto, del Dossi e di tanti altri, non rappresentano le solite vanitose ostentazioni delle gallerie private, ma corrispondono alla maggiore autenticità riconosciuta dalla storia e dalla critica. D'alcuni anzi di quegli autori la Galleria possiede un'opera di prim'ordine come il forte ritratto virile d'Antonello da Messina, la poetica *Madonna dagli angeli cantori* del Botticelli, il *Santo Stefano* del Francia, mirabile per lo smalto delle tinte e la profondità del sentimento, la *Circe* di Dosso Dossi superba di forme e di colore, la grandiosa *Deposizione* dell'Ortolano e la gaia *Caccia di Diana* di Domenichino.

Ma la celebrità della raccolta, è sopratutto dovuta a tre dipinti: l'uno della scuola umbro-toscana, il secondo della scuola emiliana, il terzo della scuola veneziana: il *Cristo deposto* di Raffaello, la *Danae* del Correggio, il cosidetto *Amor sacro e Amor profano* di Tiziano.

* * *

Per quest'ultimo, che è il più famoso quadro della Galleria, furono offerte tali somme, che il Principe Borghese potè dichiarare: « Noi rinunceremo ai tre milioni e 600 mila lire, purchè il Governo ci lasci l'assoluta e libera proprietà, col diritto anche d'esportazione, di un solo quadro delle nostre collezioni artistiche, cioè *l'Amor sacro e l'Amor profano* di Tiziano. »

Chiamiamolo dunque anche noi *l'Amor sacro e l'Amor profano,* sino a quando almeno saranno dileguate tutte le incertezze e le polemiche che durano sul soggetto. *Amor Sacro o divino e Amor profano o vizioso* è d'altra parte il

vecchio titolo d'alcuni dipinti d'Agostino Carracci, del Desubleo, di Francesco Fiammingo, del Van Dijck e di Giuseppe dal Sole. Altri non ha chiesto che d'accennar meglio alla presenza delle due figure femminili, chiamandole *Venere celeste e Venere terrestre.*

Questa distinzione, che l'antichità fece e l'Umanesimo riprese, vanta ancora qualche sostenitore. La Venere spirituale non mostra nulla del suo corpo, se non il volto dignitoso ed austero. I suoi piedi sono coperti e le sue mani inguantate. Così, escluse dagli sguardi tutte le parti del corpo formoso, tranne la testa, sede della mente, resta la contemplazione ideale, l'affezione spirituale, l'amor platonico. Opposta a lei si piega sull'arca scolpita, in cui Cupido tuffa la destra, Venere ignuda, tentatrice, dalle carni palpitanti, sotto le quali sembra scorrere il sangue, dalle carni divinamente dorate come se alla luce d'un sole che tramonta. La Venere celeste ha in mano i fiori simbolo delicato di virtù, perchè si raccolgono per le nozze e pei funerali. La Venere terrestre alza invece con la sinistra il vaso dei profumi, simbolo di mollezza e d'ebrezza.

Il Ridolfi indica semplicente « *due donne vicino ad un fonte* ». Poco fortunate furono altre definizioni di *Beltà disordinata e Beltà ornata, Amor ingenuo ed Amor sazio,* ed anche *Ingenuità ed Esperienza* che sembra il titolo morale d'una commedia a tesi

Le seguenti due, se non riuscirono in tutto persuasive, valsero però a scuotere la fede che si aveva nelle vecchie.

Una sarebbe la *Fonte d'Ardenna*; l'altra *Venere che persuade Medea a raggiungere Giasone.* Medea sarebbe qui, come in molti vasi antichi, col cofano e con l'erbe prodigiose. Venere si protenderebbe lusinghiera verso di lei per vincere i suoi sdegni e le sue ripulse, indurla a lasciare il padre e la patria, e correre in soccorso di Giasone e salvarlo.

Un'ultima opinione, espressa recentemente, è che il soggetto sia ispirato dalla « Hypnerotomachia Poliphili » e rappresenti l'amor sessuale comune a tutti gli esseri, l'*Amor universale.*

L'incertezza, che è nel significato del dipinto è altresì nella sua storia. Il Vasari non lo ricorda affatto, e solo di recente si è riconosciuto lo stemma, incluso nel bassorilievo del sarcofago, per quello della famiglia veneziana Aurelio.

Ma a che più diffondersi alla ricerca di tutto ciò? Le due maravigliose creature s'adergono dall'enigma quasi chiedendo: Non vi basta dunque la nostra bellezza? Non vi basta la felicità di contemplarci? Noi siamo le figlie predilette della giovinezza di Tiziano, dell'universale confidente della natura, le figlie di Tiziano, pel quale nulla fu difficile al mondo: nè la visione pagana, nè la celeste, nè la bellezza ideale, nè la realtà più robusta e tipica; e tutto accostò e fuse armonizzando i contrasti più potenti col fascino eterno dell'arte.

* * *

Non crediamo che nessun quadro abbia viaggiato quanto la *Danae*, dal giorno in cui il Correggio la rimise al committente, sino al giorno in cui riparò nella galleria Borghese.

Eseguita con altri quadri di soggetto mitologico per Federico Gonzaga Marchese di Mantova e donata a Carlo V, partì tosto per la Spagna. Filippo II la diede, in compenso di qualche lavoro, allo scultore Pompeo Leoni che la portò a Milano. Passò quindi a Praga, poi nel 1648 a Stoccolma inclusa dagli Svedesi nel bottino di guerra. È leggenda che là servisse da telaio alla finestra di una stalla. Cristina la portò seco a Roma e la lasciò al cardinal Decio Azzolini, che, a sua volta, la trasmise a don Livio Odescalchi, duca di Bracciano, i cui eredi la vendettere al duca d'Orleans reggente di Francia. Sfuggita alle ire pudibonde di suo figlio Luigi, che lacerò col coltello l'*Io* e la *Leda*, passa a Londra con la raccolta di famiglia in mano del duca Bridgewater e di là torna nel 1823 a Parigi, dove il Principe Borghese la vede e la compera per riportarla a Roma. Così la mirabile tela fu a Mantova, a Madrid, a Milano, a Praga, a Stoccolma, a Londra, due volte a Parigi, due volte a Roma. Speriamo che nessuno vorrà più turbarne il *meritato riposo*!

Questa Danae, con la figura di Cupido e i due amorini intenti ad arrotar la punta ai dardi, è certo la più bella opera mitologica del Correggio. La sua voluttà non trascende all'ebrezza, ma resta quasi spiritualizzata nella pura, ingenua e delicata compostezza delle forme, ed ha in sè qualcosa di classicamente decoroso che le conferisce un fascino indescrivibile.

L'esecuzione non è di ciò piccola parte pel meraviglioso impasto e la fluidità delle tinte « che non sembrano poste col pennello, ma fuse insieme come la cera al fuoco. » I rapporti delle luci, digradanti insensibilmente per la scala cromatica, si succedono con un equilibrio perfetto, rispetto a tutto il resto del dipinto. Sembra che nella figura di Danae non vi sia nessun colore tantochè il suo mirabile torso, guardato da vicino, nasconde all' occhio i diversi piani della forma; i quali però si disegnano e si piazzano tostochè l' osservatore sia a tal punto da dominare l' intero quadro. Allora il nudo, sollevato per toni d'oro pallido sul bianco delle lenzuola, mostra man mano le gradazioni del modellato. Sulla testina sorridente s' innalza un tenero volume di capelli d' oro, un fascio dei quali le scende sulla spalla destra. Cupido guarda in alto alla nube e all' oro che ne piove, quasi adorando la presenza di Giove. Le carni morbide delle sue gambe si piegano premendo il letto sul quale sta seduto. Nel grembo di Danae batte la maggior luce: tutto infatti è disposto all' intorno, perchè quell' accentramento luminoso non sia disturbato. La nuvola in alto, quantunque invasa dal Nume, è d' un colore calmo, giallognolo, come se l' oro, ond' è turgida, la tingesse co' suoi riflessi; il cielo è placidamente velato; le ali di Cupido, quantunque cangianti, hanno colori tenui ed opachi, e sino i due puttini in basso sono di tinte più calde e più dense. Così la luce, come il desiderio di Giove, circoscrive ogni sua intensità sulla fanciulla argiva destinata a divenir madre di Perseo.

* * *

Il Vasari ha chiamato il *Deposto* di Raffaello « divinissima pittura ». A lui forse nulla premeva più della composizione ricercata — intesa al trionfo d'una linea simmetrica leggermente dissimulata —, della bellezza delle teste, della compostezza quasi statuaria delle figure, della splendida fusione del colorito. Ma per noi, che al pari di queste qualità, cerchiamo la naturalezza delle pose e la vivida espressione del sentimento, la tavola non sembra dare tutta la commozione che dal doloroso soggetto sarebbe da aspettarsi.

Forse noi, dall'arte antica, pretendiamo espressioni troppo conformi alla nostra sensibilità psicologica, sì che non giudichiamo equamente il dipinto che Atalanta Baglioni commise e contemplò forse con tenerezza trovando nell'alta sua quiete serena quello che ormai mancava al suo cuore.

Nessun'opera d'arte, infatti, può ricordarsi più in contrasto col momento in cui nacque e con lo stato d'animo di chi la volle: Atalanta, che nelle pagine della storia perugina, più che fremere, arde di tale potenza tragica da emulare l'Ecuba d'Euripide: Atalanta che, vedova a vent'anni e d'incredibile bellezza, si chiuse ad ogni lusinga dell'amore per serbar tutta l'anima al suo piccolo figlio Grifone. Ma costui, cresciuto, non volle esser da meno degli altri Baglioni, e solo fu di loro più debole nel credere alle calunnie insinuate contro la sua buona sposa Zenobia Sforza. E infierì contro a' suoi in una notte di strage; ma quando, insanguinato, fu per ritornare dinanzi a sua madre, questa lo ricacciò con maledizioni così terribili che « *pareva,* — dice il cronista — *che la terra inghiottisse il giovine.* » E nemmeno volle rivederlo quando essendosi la città levata in armi, ei dovette muovere contro i nemici, piangendo per la materna ripulsa. Ma, poichè giacque ferito, la voce e il conforto supremo di lei non mancarono più, di lei che precipitò tra il tumulto, in tempo per rivederlo ancor vivo.

« Allora il suo figlio — continua il cronista con straziante evidenza — fisse gli occhi a quelli de sua matre, et allora sua matre come saggia e prudente restò dal suo duro pianto, esortando e confortando il suo caro figlio a perdonare a tutti quelli che lo avevano conducto a morte, e che li facesse segno di perdono. Et allora porse el nobil giovinetto la destra mano a la sua giovenil matre, stringendo de sua matre la bianca mano; et poi incontinente spirò l'anima del formoso corpo, et passò con infinite benedizioni de sua matre, in cambio de le maledictione che prima li aveva date. »

Quando questo successe, Raffaello si trovava proprio in Perugia alla scuola del Vannucci, cosicchè i suoi biografi dicono ch'ei, più tardi, dipingendo il *Deposto*, dovette ripensare a quei terribili giorni. La pittura, nella sua classica compostezza, non lo lascia intravedere!

* * *

Il museo e la galleria Borghese sono da poco tempo proprietà dello Stato.

Sin dal 1871 si discusse in Parlamento se conveniva estendere alla Provincia Romana l'abolizione dei fidecomessi. Due opinioni diametralmente opposte impedirono che si risolvesse la cosa: l'una « che si lasciasse, ai chiamati alla risoluzione dei fidecommessi, l'assoluta ed intera disponibilità anche sulle collezioni artistiche svincolate dal fidecommesso », l'altra « che in nome dell'interesse pubblico fossero sottratte alla disponibilità dei proprietari e conservate come proprietà « *sui generis* » al pubblico uso.

Si ricorse allora ad un provvedimento temporaneo, tanto per allontanare il pericolo della divisione o dispersione delle raccolte artistiche; si abolì il fidecommesso, anche per le collezioni, ma si stabilì che rimanessero soggette al vincolo di indivisibilità e di vendita, mentre si prometteva di fare una legge speciale che sciogliesse la questione, legge mai fatta.

L'acquisto da parte del Governo tolse di mezzo ogni questione presente e futura, ed anche ogni pena, perchè sino a che i diritti sopra una qualsiasi cosa sono divisi e discussi, perdurano le incertezze che dànno argomento alle cause e ai litigi.

La lotta che oggi si combatte per conservare all'Italia i suoi tesori d'arte è forse la maggiore che si sia mai sostenuta. Con la coltura e con la passione si sono pur diffusi e acuìti l'incetta e il commercio, mettendo a dura prova l'imperiosa necessità di chi è costretto a vendere e a facile prova l'allegra avidità di chi vuol comprare e guadagnare.

Noi quindi non possiamo dissimularci che le forze e i metodi degli avversari sono terribili. Contro l'oro di chi compra e le astuzie di chi vende, non bastano le soli leggi, i soli regolamenti. Bisogna che aumenti il numero dei cultori delle cose artistiche; dei combattenti in pro' della bellezza della nostra Italia; degli apostoli che all'accusa di sognatori oppongano la verità che l'arte e l'amore dell'arte furono sempre la norma più sicura per valutare la nobiltà di un paese e l'altezza di una civiltà.

SACCONI E "IL MONUMENTO"

Giuseppe Sacconi ebbe, insieme al senso della bellezza e del grandioso, quello della semplicità. Spirito equilibrato, armonico, sicuro, come gli antichi, non sacrificò mai l'effetto della mole a quello dei particolari, nè l'amore e la cura dei particolari lo distolsero dalla visione complessa della mole. Delle arti sussidiarie all'architettura si valse con sobrietà; non troppi ornamenti, ma i necessari. Ed ebbe in sommo grado la virtù di *migliorare*: la virtù del Manzoni e dell'Ariosto. Non l'autocritica che distrugge lavori (e fors'anche capolavori) tra le mani di chi opera, logorandoli, annientandoli; ma la critica che conduce alla forma definitiva. Non cercò il successo in stravaganze nuove; non adattò il suo gusto a forme esotiche, nè antiche, nè moderne. L'anima dell'arte italica, dai suoi primi tentativi ai suoi trionfi, gli si palesò intera, ed egli ne riconobbe il sentimento, indagandolo, così negli ipogei etruschi, come nei fori romani, nei templi, nei palazzi, nelle ville; così della leggiadra rinascenza come del rigoglioso barocco.

Talvolta infatti l'abbiamo visto contemplare, in un frammento di cornice, rovesciato a terra e per metà sepolto, l'esatezza risoluta e incisiva del taglio; tal'altra ammirare la chiara e prodigiosa architettura di Michelangelo o la tumultuosa e possente del Bernini. Turbato egli era solo quando l'opera d'arte non gli si palesava logica ed evidente; quando, insomma offendeva, più che il suo gusto, la sua ragione. Al-

---

Discorso tenuto in Ascoli Piceno il 26 maggio 1907.

lora il suo volto diveniva accigliato e severo; la sua parola disuguale, acuta ed acre.

Non riassumerò la sua vita. Dirò solo che, rovinata la fortuna di famiglia, la bellissima, coraggiosa e virtuosa madre mise il figlio primogenito agli studi ginnasiali nel collegio di Fermo; ch'egli, ribelle ad essi, s'era come inasprito e si consolava solo riempiendo le carte di progetti di case, di chiese e di palazzi; e che la saggia madre, accarezzando la fronte e la vocazione del suo Giuseppe, lo condusse dall'architetto G. B. Carducci, il quale non tardò a stupirsi delle attitudini di lui e l'incuorò ad uno studio regolare e disciplinato di quell'arte. E questo, tra mille difficoltà, la madre seppe volere.

« Benedetta colei che in te s'incinse » povero e grande amico! Tu almeno avesti questa divina gioia, questa dolcezza delle dolcezze umane, che fu negata a un altro puro genio delle tue Marche!

Il giovine aveva trovato la sua via e oramai non poteva « fallire a glorioso porto ».

Procederò sollecito raccogliendo memorie e pensieri.

Ricorderò che Giuseppe Sacconi cominciò col disegnare due sepolcri pel cimitero di Roma, l'uno per la Marchesa di Thomar, l'altro per l'artista tedesco Rhiedel. Nel frattempo gli vennero affidati il progetto e la costruzione della chiesa di Force presso il nativo Montalto, ch'egli ideò tutta di mattoni e di terrecotte nello stile della Rinascenza. Poi vinse il concorso pel Monumento a Vittorio Emanuele in Roma, durante la costruzione del quale, attese ai grandiosi lavori della basilica di Loreto, scoprendone il primo maestoso aspetto e attendendo alle decorazioni delle cappelle di S. Giuseppe e degli Slavi e al coro della cappella tedesca.

Poi, architetto antico nel senso più nobile della parola, per le nozze di Vittorio Emanuele III trasformò la facciata di S. Maria degli Angeli, e per la morte d'Umberto diffuse, con funebre armonia, i bruni velari sotto la poderosa volta del Pantheon, mentre già meditava la stela marmorea di Monza.

Nè dirò degli altri lavori suoi e de' suoi progetti, da quello pel Palazzo del Ministero dell'Istruzione, all'ultimo per la facciata da apporre alla chiesa che il genio di Michelangelo inserì tra le vòlte e i piloni delle Terme di Diocleziano.

* * *

È inutile dire che quell'amore diffuso per ogni cosa bella costituì il fondo più solido della sua coltura e gli valse di riuscire eccellente anche nella difficilissima arte del ristauro dei monumenti antichi, quando fu preposto all'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria. Egli, nella sua relazione, due volte stampata per corrispondere alla ricerca degli studiosi, a buon diritto si compiace d'aver fatti riparare venticinque fra i più ragguardevoli oggetti d'arte ed ottantasei monumenti fra i quali il Duomo d'Orvieto, la Consolazione di Todi, il tempio d'Assisi, il palazzo dei Consoli di Gubbio. « Tesori rivelatori del genio dei nostri antichi (egli stesso dettava), a traverso le civiltà italiche, e del sentimento d'arte che animò le nostre popolazioni, si trovano sparsi e profusi per le singole città delle Marche e dell'Umbria; nè v'ha umile paese o villaggio ove non si riscontrino ricordi e vestigia, più o meno conservate e risplendenti, di manufatti monumentali, di pitture e d'oggetti d'arte. E questo è un patrimonio insigne, degno non di abbandono, ma di essere per ragioni di civiltà e dignità nazionale, mantenuto, custodito, e curato con ogni studio e diligenza. »

E continuava: « L'amore da me posto, fin dalla prima giovinezza allo studio dell'arte, in tutte le sue più svariate forme e complesse estrinsecazioni, il desiderio di dare tutte le forze del mio spirito e della mia attività in prò dei nostri monumenti, mi incoraggiarono e mi indussero a non rifiutare l'alto compito che mi si voleva affidare, ed accettai. »

Accettò dunque, benchè sopraffatto dal lavoro; e l'opera sua fu illuminata e severa, su tutto perchè non sentì mai

la brama così spesso esiziale e così comune a tanta parte dei ristauratori, di sovrapporre il gusto proprio all'antico e di lasciare nei monumenti più celebri qualche traccia del proprio valore artistico. « Mia prima e principal cura, scriveva, fu l'arrestare negli edifici il deperimento incominciato o avanzato; il cancellare, nei limiti del possibile, le traccie dei barbari ristauri; il rimuovere le cause dei probabili deperimenti. » Teoria questa altrettanto completa che breve, altrettanto sicura che semplice, che ogni ristauratore dovrebbe rileggere cento volte prima di toccare pur una delle pietre che l'antichità, la storia e l'arte hanno nobilitato e le varie civiltà trasmesso ai posteri!

* * *

Ma le maggiori opere, cui sarà raccomandata col suo nome la sua gloria, sono il monumento a Vittorio Emanuele, in Roma, e quello funebre di Monza.

A notte, nel buio, sulle rive del Lambro, dalla città longobarda splendono per l'opposto lume due alte croci d'alabastro incluse in una gigantesca stela di granito.

Sul largo basamento che discende al piano dove fu una palestra destinata alla virtù fisica della gioventù, entro una cancellata a croci, a cippi, a vasi funebri fiammeggianti, già sorge il monumento, ottagono in basso, poi in forma di colonna dorica, rastremata, scanalata, coronata da un vaso elittico su cui posano un cuscino e il diadema regio. L'una delle croci ha il suo piede presso lo stemma sabaudo, l'altra sul gruppo della Pietà, largamente modellato da Lodovico Pogliaghi: gruppo, simbolo della patria che piange sul figliuolo ucciso. Perchè queste croci sono veramente le croci dell'ucciso e ridestano nel pensiero e nel cuore il vecchio canto d'Anastasio Grün: « Perchè io vorrei rizzarti una gigantesca croce di pietra, una croce tagliata da un masso intero di marmo. » E il poeta parlava all'Italia ancora accasciata sotto la croce del servaggio. « Se uno dei due mari canta mugghiando la funerea salmo-

Il propileo di levante, nel Monumento

dia, l'altro riflette la tua candida immagine nel tranquillo suo seno. E solo l'aquila, che già nidificò nei crepacci del marmo, raccoglie il volo sull'alta tua vetta. »

Monumento doloroso, laddove Umberto spirò tragicamente portando le mani al cuore forato. E le grida di gioia si convertirono in grida d'orrore, e alla calma della sera estiva successe terribile l'uragano, corrusco di lampi e di folgori, tra la furia del vento urlante, come conscio dell'immane delitto.

Ora la croce sorge ed arde nella notte e nel silenzio con la sua luce calma, alabastrina, e Giuseppe Sacconi appare qui pei nuovi re d'Italia il poeta della morte come in Roma è il poeta della gloria.

* * *

Ma ben più tardi suonerà veramente compiuto questo canto di gloria, di cui son note le vicende. Il grande concorso animava certo pel cospicuo premio; ma, su tutto, per l'onore e la celebrità che d'un tratto derivavano al vincitore. Si trattava del monumento al Padre della Patria, alla Nazione risorta dall'avvilimento di secoli, agli eroi dell'Italia nuova; e il monumento doveva elevarsi nella capitale d'Italia, anzi in Roma, capitale storica del mondo.

E parve buona idea che l'augusta mole gravasse sul clivo capitolino, ossia nel cuore di Roma, così per l'impressione ideale dei ricordi gloriosi, come per l'impressione artistica derivante dalla bellezza del posto, contemplato quasi ad uguale distanza da ogni vetta di Roma e di contro alla nobilissima Via Lata.

Ma se il primo suggerimento che indicava per luogo le Terme Diocleziane non aveva avuto fortuna, ben più grave alla patria nostra doveva suonare l'annunzio che il concorso era *mondiale*.

Mondiale! grande parola in vero, e divina parola se vien dietro all'idea della fratellanza umana, e dietro alla speranza di una pace perenne che metta fine agli oltraggi di razza, e alle lotte sanguinose!

Ma perchè *mondiale* il concorso per quanto di più italiano si chiedeva? Con che cuore si sarebbe detto: Questo monumento che l'Italia ha meritato con un martirio secolare; questo monumento che deve ricordare l'uomo che ha raccolta e disciplinata l'eroica forza che ha ricongiunto la patria nostra: forza di pensiero e d'azione, prodigiosa per idee di filosofi, per impeto di poeti, per vigoria di lottatori; alla cui fusione hanno contribuito il sangue dei figli d'Italia e le lagrime delle donne d'Italia, con qual coraggio si sarebbe detto: questo monumento è opera d'uno straniero?

Io non so se le anime dei morti contemplino, da qualche ignota plaga, i destini della patria. So che lo sdegno avrebbe strappato voci di dolore al Brunellesco e al Bramante, e forse un grido feroce all'anima austera di Michelangelo. Essi, che, fieri della loro nazionalità d'artisti, alzavano moli possenti nell'Italia serva e divisa, non avrebbero tollerato che l'Italia riunita e in libertà avesse cercata, per la propria celebrazione, l'arte di chi non aveva gioito alle nostre speranze, sofferto pei nostri dolori.

* * *

E questo comprese bene Enrico Paolo Nenot che, quantunque vincitore del primo concorso, si mostrò sempre pieno d'amicizia e d'ammirazione per Giuseppe Sacconi, riconoscendogli, oltre alle virtù d'artista, anche un diritto, come italiano a raccogliere il vanto di una tale opera.

E il Sacconi l'amava quella grande opera sua, e non perdendo mai di vista le proporzioni richieste dalla grandezza e dall'orizzonte di Roma, e del soggetto, ne accarezzava le più piccole parti, riguardandole come un gioielliere guarda le pietre preziose, dagli stipiti snelli delle porte, ai fregi severi delle finestre, dalle policronie armoniose dei corridori alle classiche basi delle colonne onorarie.

« Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria! » Ben mi tornavano in mente i celebri versi di Dante rivedendo il monumento senza la guida di Giuseppe

Sacconi; senza la sua spezzata, ma calda, animatrice parola. Il monumento era deserto; i lavoratori lo avevano abbandonato per seguire il feretro d'un loro compagno. Le campane d'Aracoeli tuonavano imminenti riempiendo di un basso rombo i vani della mole come alvei d'un immenso organo. Lievi fluttuavano le nebbie violette sul foro romano, e appena un raggio di sole batteva sulla torre del Campidoglio.

E io rimettevo col pensiero su quelle scalee l'amico estinto. Lo rivedevo discendere tra la selva delle travi fasciate e dei legni obbliqui, e ricercar con gli occhi, tra la rozza e morta foresta, gli steli sorgenti delle sessanta colonne lievi come una schiera di Vergini che si faccia strada fra i tronchi del rogo. Poi il suo occhio cercava, nei vani, la luce e l'orizzonte, da S. Pietro in Montorio alla cupola di S. Pietro in Vaticano. E sorrideva alle forme dell'arte spremuta da ogni idea civile e religiosa. Ma, quando intravide nel vespro Montecitorio, divenne accigliato, sopraffatto dal pensiero delle noie grandi e piccole che gli aveva date la politica, dalle petulanze di certi elettori alle ingerenze di certi eletti. Il sole era calato, e già il Pincio nereggiava dietro Villa Medici, e nereggiavano, coi grandi alberi Villa Colonna e Villa Aldobrandini. Aracoeli riprese a tuonare, e la visione dell'amico adorato dileguò.

* * *

Ora io non so imaginare il giorno in cui l'esultanza del popolo d'Italia consacrerà il monumento. Sento solo che, se sarò presente, l'angoscia mi stringerà il cuore, le lagrime mi veleranno gli occhi. Perchè tutto avverrà senza di te. Il sole sfolgorerà radioso sul candore del tuo monumento, destando lampi e faville dai bronzi dorati e dai lucidi marmi multicolori, ma il tuo sguardo sarà spento da tempo! — Con le voci di festa, il suono delle musiche salirà lambendo i grandi muraglioni, frangendosi, echeggiando tra il curvo colonnato, ma nessun suono giungerà sino al tuo muto sepolcro lontano!

E passeranno a schiere i laceri vessilli, mèmori della grande lotta di redenzione; e dietro loro si trascineranno, con ultimo sforzo, i gloriosi feriti mormorando gl'inni delle battaglie; ma tu, tu più giovine di loro, tu non vedrai, tu non udirai, tu che della terza Italia hai pur eretto l'edificio sacro, piantando, presso i monumenti del martirio cristiano che redense l'umanità, il monumento del martirio laico che ha redenta la patria.

* * *

L'ultima volta che incontrai Giuseppe Sacconi, egli saliva in vettura al Pincio, sotto il sole primaverile. Era uscito dalla prima grave malattia, e parlava triste e concitato.

Ricadde, e fu portato a Colle Gigliato, presso Pistoia, cui scendeva qualche volta distraendosi nel contemplare le opere d'arte che ornano quella città.

Io pure sono uscito da Porta San Marco, ho traversato il Brana, ho piegato dalla via di Candeglia per Bigiano, solo per vedere il luogo dov'egli è morto, per raccogliere e fissare nell'anima il ricordo degli ultimi suoi giorni. Ho veduto il viale, gradualmente tortuoso, saliente tra le acacie, i platani, i pini, gli olivi, ch'egli percorreva silenzioso; ho veduto i grandi oleandri dai fiori bianchi e rosei, ch'egli prediligeva; dalla finestra, dov'egli indugiava, ho veduto Monte Albano con le torri di Serravalle, e la pianura lucidamente solcata dall'Ombrone; ho sentito le campane di S. Alessio, al suono delle quali egli si risvegliava di buon mattino.

E chi visse gli ultimi giorni con lui mi ha descritte le sue alternative d'ira e di abbattimento, la sua ripugnanza ad accogliere che, nel monumento (eran sue parole) fossero messi « il capitello prima ideato e il Cavallo » — Inquieto sempre, passava dalla contemplazione dell'immenso orizzonte all'alta tavola da lavoro, dove cercava pure di fissar linee ed idee; ma la mente, che pur ragionava, non suggeriva più nuove forme d'arte. E la mano cadeva mentre

gli occhi lucevano di pianto e le labbra mormoravano « *Sacconi è un uomo finito.* »

La mattina del 23 settembre 1905 s'alzò più tranquillo del solito; passeggiò, parlò de' monumenti suoi che andavano sorgendo in Monza e in Roma. Ma alle due del pomeriggio, fu colto da malore improvviso. Adagiato sul letto, non riprese i sensi. Alle tre, morì! Al colle in quell'ora poteva tornare il nome antico: non *Colle Gigliato*, ma *Colle Gelato!*

* * *

Io non dico altro di lui e delle opere sue, e forse nulla avrei detto, dopo che Camillo Boito l'aveva superbamente commemorato in Campidoglio. Se non che vinse il desiderio di venire a parlare di lui, tra voi, in queste divine Marche che lo videro nascere; in questa vostra incantevole Ascoli, cinta di puri e sonanti fiumi, tra lo slancio dei ponti e delle torri.

Perchè egli è veramente ingegno vostro: ingegno limpido e misurato. Egli sceso, tra gli *spiriti magni*, sarà corso a conversare coi grandi della sua terra: Pergolese semplice, appassionato che fece nello *Stabat Mater* un capolavoro di gusto e di sentimento; Spontini che nell'eroico seppe serbar linee sobrie e levar l'effetto maggiore dall'equilibrio del dramma; Rossini che, fatto un poema di arguzia e di gioia nel *Barbiere*, raggiunse nel *Guglielmo Tell* l'opera più prodigiosa per pace e serenità, musica fresca come i laghi d'Elvezia, sublime come le Alpi; Annibal Caro che fu dei più diafani, eleganti e corretti scrittori del cinquecento; Giacomo Leopardi, il quale espresse il dolore e il mistero profondo indefinibile della vita e della morte, con le parole più semplici che abbia il nostro idioma.

E passato così tra i musici e i poeti, Giuseppe Sacconi prenderà posto con Gentile da Fabriano, che, come disse Michelangelo, « nel dipingere aveva avuto la mano simile al nome »; con Raffaello, che ogni bellezza attinse dall'arte

e ridonò più raffinata e lucente, come puro oro, all'arte stessa; col Bramante che, dalla modesta semplicità delle linee, trasse armonie, mirabili del pari nei piccoli raccolti edifici come nelle moli più grandiose e robuste.

* * *

Quando penso a quegli ingegni e ai molti altri che nobilitarono la vostra terra e qua ne incontro dovunque il ricordo, a me pare di assistere ad una di quelle tradizionali feste delle notte estive, per le quali tutta una regione s'accende di fuochi. Ogni vostro borgo o città, presso il mare, nelle valli, nei colli, sui monti, accese il fuoco d'un santo, d'un poeta, d'un artista.

Ed ora anche sulla vetta di Montalto, crépita una fiamma vivida e radiosa.

INDICI

Indice delle illustrazioni

1. Foro Romano (fotografia Alinari) . . . . . pag. 6
2. Campagna Romana (fotografia Alinari) . . . » 12
3. Cortile del Palazzo di Venezia (fot. Carboni) . » 22
4. Alessandro VI. del Pintoricchio, nell'Appartamento Borgia in Vaticano (fot. Anderson). . . . . » 36
5. Chiostro della Pace (fot. Carboni) . . . . . » 40
6. La scuola d'Atene (particolare) di Raffaello, in Vaticano (fot. Alinari) . . . . . » 62
7. G. L. Bernini: autoritratto della Galleria degli uffizi di Firenze (fot. Alinari) . . . . . » 70
8. Apollo e Dafne (particolare) del Bernini, nella Galleria Borghese a Roma (fot. Anderson). . . . » 76
9. Cristina di Svezia, ritratto del Bourdon inciso da P. Tanjé . . . . . » 92
10. Francesco Santinelli, disegno del R. Gabinetto delle Stampe e dei disegni. . . . . » 102
11. Il Card. Scipione Borghese, del Bernini, nella Galleria Borghese, a Roma (fot. Alinari). . . » 122
12. Il propileo di levante, nel Monumento a Vittorio Emanuele II in Roma (fot. Carboni) . . . . » 140

Indice del Testo

Roma . . . . . pag. 1
La « Comune Patria » . . . . . » 9
Il Palazzo di Venezia . . . . . » 13
L'appartamento Borgia . . . . . » 29
Il chiostro della Pace . . . . . » 45
Le tradizioni poetiche e la Sala della Segnatura . » 55
Il Bernini . . . . . » 67
Cristina di Svezia . . . . . » 89
Villa Borghese . . . . . » 119
Sacconi e « il Monumento » . . . . . » 135
Indice delle illustrazioni . . . . . » 149

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 453 028 3